د. عبد الناصر هلال

تراچيديا الموت

فى الشعر العربى المعاصر



الكتـاب : تراجيـديا الموت
في الشعر العربي المعاصر

الكاتب : د. عبدالناصر هلال
(مصر)

الناشـر : مركز الحضارة العربيـة

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

رقـم الإيـداع ٢٠٠٥/٢٤٥٦
الترقيم الدولي، I.S.B.N.977-291-633-9

الغلاف :
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيـذ : سيـد حـرزاوي
تصحيـح : عبدالحليم فرحات

تراجيديا الموت
فى الشعر العربى المعاصر



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

إهداء

إلى

أبى

وإلى أخى «على»

لمـــاذا المـــوت يـغـطـى الـنـوافـــــذ
ويكتب كـونًا بـدمـعـة لا تجف ويـكسـر
فى عيـون المحبـين إشـراقـة الانتظار؟!

عبدالناصر هلال

أهلى الغرباء
عثروا بى مع الصبح، أهذى بغيبوبة الموت،
محتقن الوجه، خاوى الوفاض
يتفتت حلقى لقطرة حب..
غير أن الينابيع جفت بعينى، والبحر غامض..
والشطوط العراض
تتناءى..
ويهوى البياض!

(أمل دنقل - الأعمال الكاملة، ص ١٥٩ - ١٦٠).

هو الموت ينقلنا للحياة
ويمسح عنا غبار الأماكن
والذكريات
هو الموت...
يعطى البلابل شدو الجراح
وينبت من مقلتيَّ الأغانى
ويزرع فيَّ بقايا المساء؟
هو الموت..
يترك خلف النوافذ
كونًا بلون الرذاذ الأخير من العاصفة،
نساءً بحجم الفراش المعبد فوق السحاب..
يسير فيرقد فوق المقابر درب الهوى
وتضيع المسافة
هو الموت

(من ديوان:
امرأة مشاغبة جداً
للشاعرة: فاتنة الغرة).

مقدمة

حين يصل الإنسان إلى ذاته متأملا أغوارها وعالمها؛ فإنه يتأمل فى الوقت ذاته قضية وجودها وفنائها، وينشغل بمصيره الحتمى/الموت. وقد سجل التراث الإنسانى مظاهر الاهتمام بهذه القضية، حيث أشار المصريون القدماء إلى المصير الإنسانى؛ فظهرت أناشيد الموت وتعاويذه، وبكى العربى القديم وجوده وحياته وتأسى على مصيره الذى يتربص به.

كما اهتم الشعراء القدامى فى العصر الجاهلى بالموت بوصفه ذئبًا يفتك بالإنسان ويقض مضجعه، ويأتى على حياته، وجاءت قصائدهم وثائق تكشف لوعتهم وقلقهم وتأملهم لذواتهم وعالمهم الذى يعشيونه، فأصبحوا مسكونين بالصراع الوجودى الدائم.

وفى العصر الحديث ازداد انشغال الشعراء بقضية المصير الإنسانى، حيث تعددت أدوات البطش وتفاقمت حدتها، وأصبح الشاعر محاطًا بالموت فى كل معطيات الحياة، يتنفسه أينما وجد، فأصبح ظاهرة واضحة المعالم تطرحها الوثائق/النصوص تدعو إلى التأمل والدراسة والتحليل.

ومن خلال مطالعة قصائد الشعراء فى العصر الحديث تبين أن الموت ينشر ظلاله فى كل الآفاق والرؤى حتى خطاب الحب. وتشابه الشعراء إلى حد كبير فى التصور والرؤى وإن اختلفت التقنيات والأدوات والموقف.

ونظرًا لعمق هذه الظاهرة وكثرتها فإن الدراسة اعتمدت على توجه الانتخاب والانتقاء الذى يمثلها فى إطار اكتمالها ونضوجها؛

فاختارت ثلاثة من الشعراء المعاصرين هم أكثر الشعراء انشغالا بهذه القضية: بدر شاكر السياب - الذى يعد شاعر الموتيَّات إن صح التعبير، حيث شكل الموت رؤيته وعالمه، فلم تخل قصيدة من ذكره صراحة أو ضمنًا - ومحمود درويش - الذى يمارس الموت ويشتبك معه يصادقه على السواحل والشطوط وفوق الروابى وتحت الأشجار وفى دروب المدينة المنذورة للموت/فلسطين، لقد تشكلت رؤية درويش فى ظل جدلية الموت والحياة فى آن.

أما أمل دنقل - وهو الشاعر الثالث المعنى بالدراسة - فإنه يمثل مذاقًا مختلفًا وطريقة مغايرة فى التعامل مع الموت حيث الحدية والندية والمصادقة.

وقد وسَّعت الدراسة من مفهوم الموت: (التحول من الوجود إلى العدم) أو ما يسمى بالموت الفيزيقى، وتبنت مفهوم الانهيار والتردى بوصفه موتًا، ويشمل هذا الانهيار كل معطيات الواقع المعيش: السياسى، والاقتصادى، والتاريخى، والعاطفى، بالإضافة إلى كون الموت مصيرًا إنسانيًا.

وبدأت الدراسة بمدخل: كشفت فيه علاقة الإنسان بالموت وانشغاله به، ثم علاقة الشاعر واهتمامه به منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث.

ثم دارت الدراسة فى اتجاهين: الأول (الموت العام) ويشمل مجموعة من الانهيارات التى يعانيها المجتمع، ويتحرك فى ظلها؛ ومن هنا شكلت أفقًا موازيًا للموت ومساويًا له؛ فجاء الموت: بوصفه انهيارًا: سياسيًا، اقتصاديًا، تاريخيًا، عاطفيًا.

أما الاتجاه الثانى الذى دارت فى فلكه الدراسة فهو (الموت الخاص): أو ما يمكن أن نسميه فلسفة الوجود والعدم، وتأمل المصير الإنسانى الذى يترقب كل شاعر على حدة.

مدخل

الإنسان والموت:

كل كائن حى إلى الزوال، فهو يحمل - منذ أن تدب فيه الحياة - بذور فنائه، حيث «الموت حقيقة الوجود الكبرى، تختلف الناس فيما بعده لا فيه، وهل ثمة مجال للاختلاف فيه، وهو يقف على مفارق الطرق، وفى منعطفات الأزقة، بل يختبئ تحت الوسائد وفى أكمام الملابس، بل فى النفس تحت اللهاة. ولن يقهره أحد مهما جهد المجاهدون»[١].

فالإنسان يجىء إلى الحياة ومعه قدره المحتوم/ الموت، وهذا ما يجعل الإنسان متقلبًا بين حالات متناقضة، فيصير من سعادة إلى شقاء، ومن اطمئنان إلى قلق وتوتر، ومن فرح إلى حزن، كلما اعترته لحظات النظر فى النهاية المحتومة، فالذى سيموت هو، ولن يحمل عنه موته أحد سواه، فكل إنسان محمول على ذاته، يمثل له الموت مشكلة كبرى، وهمًا عميقًا لا يفتأ أن يتخلص منه بسهولة، فمشكلة الموت تعد هى «مشكلة الأنا» و«الذات» القلقة التى ما تكاد تتفتح على الحياة، وتشرع فى تذوقها والتزود من مباهجها حتى تدرك أن التناقض يسردها وأن الموت هو خاتمة التناقض»[٢].

يحاول الإنسان عبثًا أن يهرب من التفكير فى حتمية موته فيتناسى - أحيانًا - ذلك بالانشغال بموت الآخر، وهذا هو

«الشخص العادى فى حياته اليومية التى يقع خلالها تحت تأثير وجود الناس، لا يفكر فى موته وإنما الموت عنده هو موت الآخرين، لذلك يهرب الإنسان «الموجود - هناك»، إلى هذا النحو من الوجود، لكيلا يفكر فى موته هو، وليبتعد عنه قلقه»(٣).

والتحقق من وجودنا يمكننا إدراكه بالموت، حيث «الموت هو إمكان من إمكانات الوجود، هو الإمكان الشخصى إلى أقصى درجة والذى ينهى كل علاقة إلى أقصى درجة، والذى لا يمكن تخطيه على الإطلاق. إن محض وجوده هو الوجود باتجاه الموت»(٤).

وكلما انغمس الإنسان فى الحياة أدرك عن يقين نهايته، فيحاول أن يحقق قيمة تتناسب مع حلمه وقلقه، فهو يسعى مدفوعًا برغبات شتى متوازية أحيانًا، ومتناقضة أحيانًا، حتى تتحد هذه اليقينية فى لحظة ذوبان مع موضوعه وسعيه، فالسعى - فى حد ذاته له قيمة «لأنه ينسينا الهدف الذى نسعى إليه أو قيمة ذلك الهدف -إنه ينسينا أيضًا الهدف الأخير لكل سعى فى الحياة، أى الموت»(٥).

لكننا لا نستطيع أن ننسى حتمية وقوعه نسيانًا مطلقًا لأننا «مهما حاولنا أن نتناسى واقعة الموت، أو نعمد إلى التغافل عن فكرة الفناء فإننا لا بد - إن عاجلا أو آجلا - من أن نجد أنفسنا مهمومين بواقعة الموت، محاصرين بوسواس الفناء أو على حين أن لكل قلق آخر أسبابه المعينة، وأعراضه المحددة، وطرقه الخاصة فى العلاج، نجد أن «القلق فى الموت» قلق فريد فى نوعه: لأنه قلق لا سبب له سوى الوجود نفسه، فهو مرض ميتافيزيقى لا علاج له!»(٦).

وكثيرًا ما ينتاب الإنسان قلق التساؤل وعذابه، لماذا قدر له أن يموت؟ لماذا أنا بالذات؟ لماذا لا أبقى فى الحياة دون أن يعترينى

الفناء «يخيل إلى أنه ليس أقسى على نفس المحتضر من أن يشعر أنه يموت وحده، وأن العالم مستمر من بعده، دون أن يحفل بغيابه فى كثير أو قليل! أليس فى الموت وحدة أليمة تزيد من هوله، وتجعل منه واقعة فردية أليمة؟»(٧).

وطبيعة التوافق مع الواقع المعيش تسبب للإنسان انسجامه مع ذاته، ومع العالم، يشعر فى ظله بقيمة الحياة، فيمسك بها، ويقبل على المشاركة فى صنعها فى أبهى صورة، وإذا مارس الواقع قسوته وسطوته بحيث لم تشعر الذات بالانسجام فإنها تنزوى هاربة من تلك الحياة إلى سراديب الحزن والإحباط والقلق، ويتراءى الموت كغيمة تظلل أفق رؤيتها، فيرى فى كل شىء «راية القلق الأسمى الذى يخيم على الحياة كلها، إنما هو ما نسميه باسم «الموت»، وليس «قلق الموت» مجرد قلق بعيد ينتظرنا فى آخر الطريق، بل هو قلق دفين، يندس فى كل خبايا الشعور، حتى إننا لنكاد نتذوق طعم الموت فى كل شىء»(٨).

علاقة الإنسان بالموت علاقة حياة، وإثبات أحدهما يعنى فى الوقت نفسه إثبات الآخر، وهذه العلاقة الجدلية تمنح الإنسان فرصة إدراك النقيض. فتبقى رغبته فى الحياة أكثر حضورًا واستحواذًا على مشاعره وفكره، لأنه يعرف أن الموت قضاء على ما يعرفه، حتى وإن مارست الحياة قسوتها عليه، وأحس فيها بالاغتراب نتيجة عوامل كثيرة أهمها العامل النفسى، أما الموت فلا يعرف تجربته ولم يعشه من قبل. فتظل تجربته مجهولة غامضة.

وقد «يتحدث الإنسان عن الموت، أو يحاول أن يصف تجربة يطلق عليها اسم تجربة الموت، ولكنه عندئذ إنما يتحدث عن الحياة، كما أن التجربة التى يصفها فى هذه الحالة لا يمكن أن

تكون إلا شكلا من أشكال التجارب الحية أو الخبرات المعايشة أو حتى حين يتحدث الإنسان عن «ساعة الموت» باعتبارها لحظة التحرر Horahibetations فإنه عندئذ لا يصف «ساعة الموت» Horamorits نفسها! لأن هذه اللحظة مستغرقة بتمامها فى ديمومة الحياة المستمرة، مندمجة بأسرها فى صيرورة الزمن الحى»[٩].

الشاعر والموت:

إذا كان الإنسان مسكونًا بهوس الموت - يفكر وهو فى أنضج حالات وجوده فى الموت بوصفه وجهًا مقابلا، يخيم على سمائه، يحاصره فى كل نفس ولحظة، بل يهدده بالمفاجأة التى يجهل زمانها ومكانها. فإن الشاعر أكثر إحساسًا بقضية الموت والفناء، لأنه أكثر تأملا فى الوجود والعدم، يستبطن الأشياء، يتغلغل فيها بحثًا عن حقيقتها، يتابعها وهى فى أوج حركتها وديمومتها، إنه يكسر الحاضر الآنى، منطلقًا إلى الآتى، لقد «كان الشاعر يستشرف الموت، بل يتشوق إليه ولا يرى إلاه أمامه»[١٠].

ارتبط الموت بالشعر، حتى أصبح الشعر بديلا له، «وليس غريبًا أن يهجس الموت بالشعر، فذلك مأثور وسيظل كذلك طالما ظل الإنسان»[١١].

وتتولد رؤية الموت عند الشاعر من خلال طاقته الانفعالية «ومن ثم يتكون فى حياة الشاعر الانفعالى مثلث من القيم زواياه الثلاث هى: الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدى إلى الشعر. على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم للثانى.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل

الغرام بالشعر، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة فى معنى واحد كأنها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية، وحتى ينتهى إليها فى وحدة متينة لا انفصام لها»[١٢].

ويظل الشعر أكثر الفنون ارتباطًا بالموت، لأن الشعر يرينا جوهر الأشياء لا ظواهرها، ويذهب بأهم أدوات التعبير/اللغة بعيدًا عن وجهها الذى نطالعه مباشرة، بل يتعدى إلى ميتا - اللغة، لأنها تخضع لتجربة الشاعر التى «تعد فى جوهرها انفعالا جماليًا»[١٣].

لقد انشغل الشعراء القدامى بقضية الموت باعتبارها قضية مصير إنسانى، فتردد ذكر الموت كثيرًا فى قصائدهم، مما يشير إلى قلقهم وانشغالهم به وشعورهم نحوه، و«من هنا ستظل العلاقة الوثيقة بين الشعراء والموت لتؤكد أن هناك شيئًا ما، يجعل من الشعر فنًا يلائم رؤية الإنسان للموت أكثر من أى فن آخر. وسيظل الشعراء هم أقدر الناس تعبيرًا عن إنسانيتهم أمام الموت»[١٤].

تأمل الشاعر الجاهلى وجوده، فرأى أنه كائن مهدد بالفناء والعدم، وأن حياته مفعمة بالصراع والجدل والتساؤل، ويرى أن فى الموت قسوة وجبروتًا لا ينزل عن تدميريته، بل إن الشاعر على يقين بمصيره الحتمى، فهو محدد بعذابه وألمه الوجودى، حيث يؤكد أن الموت له سطوة تقتلع حياته خصوصًا فى مرحلة التوقد والحركة/الشباب، يقول امرؤ القيس:

إلى عرق الثرى وشجت عروقى	**وهذا الموت يسلبنى شبابى**
ونفسى سوف يسلبها وجرمى	**فيلحقنى وشيكًا بالتراب**

يرى كمال أبو ديب فى تحليله لهذين البيتين - ضمن قصيدة قصيرة لامرئ القيس تتكون من ثلاثة عشر بيتًا يطرح فيها (يقينية

الموت) - فى توجه بنيوى من خلال أبنية دالة للأفعال، حيث تشكلت - فى مجملها - رؤية الشاعر الموتية فيؤكد: «إن الأفعال المنسوبة إلى الإنسان فى علاقته بالموت أفعال لازمة الفعل المتضمن فى موضعين (وشجت/ سأنشب/ لاقى) وإن الأفعال المنسوبة إلى الموت متعدية (يسلبنى/ يلحقنى) باستثناء لم تفعل. وهكذا تشكل الأفعال سياقًا مغلقًا يتجه الإنسان فيه إلى الموت ويتجه الموت فيه إلى الإنسان»[١٥].

كما يتصور الشاعر الجاهلى أن الموت لا يرى أية علاقات، ولا يفرق بين قريب وبعيد، بين صديق وعدو، إنه تدمير فجائى، يأتى على كل عزيز، هذا التصور ما يراه طَرفةُ بن العبد فى رؤيته للموت، حيث يقول:

أرى الموت لا يرعى على ذى قرابة وإن كان فى الدنيا عزيزًا بمقعد

الموت فى هذا التصور عند طرفة يتحمل إجراءه على الآخر، الذى يتصل بوصفه ذا مكانة فى نفس الشاعر، والاستجابة للموت استجابة قهرية، ترصدها الذات وهى فى موضع الدهشة والانكسار وتتحرك رؤية طرفة للموت من رصدها الخارجى إلى لحظة المواجهة، حيث يعجز الآخر عن دفع الموت والوقوف فى وجهه بوصفه فعلا تدميرًا، والذات تعلق رغبتها العارمة فى كشف عرى الموت، تجسيدًا للحظة الامتلاء والبطولة، فهى راغبة - بقوة - فى التحرر من العجز، فتخاطب الآخر المتفائل:

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

إن محاولة الذات - فى الإفلات من قبضة العجز إلى براح الامتلاك - تقابل الخروج على عجز الآخر، الذى لا يستطيع أن يدفع المنية الواقعة على الشاعر، ولكن لا تتوقع أن يكون ما يصدق على الآخر من حيث عجزه عن دفع المنية قابلا للانسحاب على الذات نفسها، لكن عبارة طرفة تفاجئ برفض هذا التصور لتعلق أن لدى الذات الفردية ما يجعلها قادرة على مبادرة الموت: «دعنى أبادرها»(١٦).

أما المتنبى فإنه يرى الموت مشكلة كبرى، تفشل معها كل السبل، تمتلئ به كل الأشياء من حوله، يمارس الهدم العلائقى، فيفرق بين الأحبة، فى الوقت الذى يجرف من يقوم على علة المرض، فيجب فى ظل هيمنته الخضوع لسيطرته التدميرية:

وقد فارق الناس الأحبة قبلنا وأعيا دواءُ الموتِ كلَّ طبيب

الموت يسعى ويتحرك، يملأ الدنيا ويسيطر عليها، يأتى متخفيًا، لا يحسب له الإنسان حسابات خاصة، فهو يفارق المنطق والحذر، لا يحدد وجهته ولا تصد حركته، إنها الفاعلية التى تكسر اطمئنان الوجود الإنسانى، فيخلع عليه الشاعر معطيات يتفرد بها:

وما الموت إلا سارق دق شخصه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

إن يقينية الموت تفرض يقينية أسلوبية كما فى «وما الموت» التحديد والاختصاص الذى يتجه نحو صفة السلب «سارق» التى تسبقه «إلا» لتكون أيضًا صفة التفرد الفاعل الذى يتسم بالديمومة، سارق = فاعل، بالإضافة إلى استخدام أفعال: يصول - يسعى،

فالأول دال فى موضعه حيث يشير إلى التهور والقناعة بالفناء والإدراك لواقع التأثيرية، الفعل الثانى «يسعى» يشير إلى الإصرار والقصدية فى الحركة والقدرة على ممارسة القهر.

هذا الحضور الأبدى للموت يجعل الشاعر لا يستشعر يتجاوز الفناء، بل إن استجابته تصبح حتمية أمام حتمية السطوة والتدمير، وقدرته على تجاوز الموت قدرة عدمية.

والموت عند أبى العلاء المعرى حضور أليف. له مذاقه الذى يفجر نشوة غير عادية، يشعره بالامتلاء والتحقق، باليقظة والسعادة، فهو يظل مشدودًا إليه أبدًا، على اعتبار أنه نصيبه الأوفر حظًا من الحياة، التى تعد قدرًا معتمًا، ومن هنا تصبح الرؤى الإنسانية أكثر عمقًا للتجربة الوجودية:

إن يقـــرب المـــوت منى   فلســـت أكـــره قـربـــه

تصبح تجربة الموت لدى شاعر كأبى العلاء تجربة مثمرة، فليس غريبًا انحيازه الدائم للموت على حساب قدره من الحياة، فهو يعانى موتًا داخليًا وخارجيًا. وفى ظل اشتباك ذاته مع الواقع وانشطارها يعانى أبو العلاء من قسوة الوجود وينزع إلى الموت بوصفه مخلصًا لعجزه، فهو لم ينفر من الموت كنفور غيره من الشعراء، بل إنه يرى وجوده الحقيقى فى الموت. بل تتساوى الحياة والموت فى لحظة، فيتشابه عنده صوت النعى وصوت البشير فى كل ناد، بل يكون الموت أحيانًا أكثر حضورًا وبهاء، فيحرك أوتار وجوده، فيطرب لإيقاعه:

وشف بقاء صرت من سوء فعله   أهش إلى المـوت الزؤام وأطرب

والموت عند الشاعر الصوفى أساس الحياة - فلا حياة تتحقق (إلا بالموت) ففيه اكتشاف قدرات خاصة للذات، تناوش العالم، وتؤكد تصورها للموت والفناء، فالموت يقين يهب الحياة ولا حياة إلا به، فالحلاج يرى حياته فى موته حيث الوصل مع المحبوب لا يتم إلا بذلك:

اقـــتلونى يا ثقـــاتى   إن فى قـــتلى حـــيـــاتى
وحـــيـــاتى فى مماتى   ومماتى فى حـــيـــاتى

هذا المنزع ذو الطابع الخاص - الذى يرى الاكتمال والنضوج والامتلاء يؤكده الموت - يتشابه مع إشارة الخطاب الإنجيلى، وهو يشير إلى حبة القمح التى ستولد من الموت: «إن لم تسقط حبة القمح إلى الأرض بحيث تموت فستبقى متوحدة منفردة، أما إذا سقطت وماتت فإنها ستثمر حبًا كثيرًا»[١٧].

والرغبة فى القتل لم تكن قنوطًا من الحياة أو هروبًا وانزواء، بل هى لحظة امتلاء بالحياة، ويقين تام بها، إن حضور الموت يعنى إعادة صياغة جديدة للذات التى تحلم باتحادها مع من تحب، فالحياة التى لا تبدأ بالموت وتنتهى به لا تستحق أن تُعاش كما يقول بكتاتوس: «تبًا لحياة لا تنتهى بالموت»[١٨].

يتحول الحب إلى طاقة خلاقة، حيث يجمع بين الموت والحياة، فلا حياة إلا به فابن الفارض مستمسك باسم من يحب فيفنى امتلاء به، وموتًا فيه، يخلق له حياة هنيئة، له أن يطلب الموت فى الحب لا له أن يطلب الحياة، وإذا لم يمت عاش واقعًا مدمرًا:

وموتى بها وجداً حيــاة هنيئــة وإن لم أمت فى الحب عشت بغصة

الغـرام يجـمع بين النقـيـضـين فى آن: الحـيـاة/الموت عند ابن الفارض، ومن لم يمت رغبة فى الوصل ومن أجل حياة سعيدة فإنه يفقد الوجود:

فإن شئت أن تحيا سعيداً فمت به شــــهـيـداً وإلا فـالغـرام له أهــل

الموت/والقتل/ والاستشهاد هو قانون الحب عند ابن الفارض، بل عند المتصوفة جميعًا، أوله سقم وآخره قتل:

مـا بين مـعـتـرك الإحـداق والمهج أنا القـــتـيل بلا إثم ولا حـــرج
ودعت قبل الهوى روحى لما نظرت عيناى من حسن ذاك المنظر البهج
وخـذ بقـيـة مـا أبقـيت مـن رمق لا خير فى الحب إن أبقى على المهج
من لى بإتلاف روحى فى هوى رشـا حلو الشـمـائل بالأرواح ممتـزج
من مـات فيه غرامًا عاش مرتقبًا مـا بين أهل الهـوى فى أرفع الدرج

إذا كـان الشـعـراء ينفـرون من الموت، ويحـاولون الهـروب من مصادقته، فإن الشعراء الصوفيين عدّوه شرطًا لوجودهم الحقيقى الفاعل، فيمتلئون به بهجة وسعادة.

ومع مطالع القـرن العـشـرين اختلفت مـعطيـات الواقـع وآليـات الوعى الإنسانى عن الحقب السالفة، «ففى الربع الأول منه ظهرت

ملامح النزعة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث، ونضجت وتطورت كما ظل تيارها متدفقًا وقويًا حتى نهاية الأربعينيات والخمسينيات»[١٩].

وتجلى إحساس الرومانسية بالموت فى معظم أشعارهم، واتخذوه «قضية ذاتية تخص الشاعر منهم وحده دون غيره من الناس، فحفلت أشعارهم به، وطفقوا ينشدونه تارة، ويرون فيه مخلّصًا لهم من آلامهم وعذابهم ومعاناتهم للحياة، وتارة أخرى راحوا يفزعون منه ويخافون، ويرون فيه مُحطِّمًا لأحلامهم وأعمارهم وحياتهم»[٢٠].

فالرومانسية فى طليعتها ارتبطت بالنزعة الذاتية الحزينة، التى تستعذب الألم والشقاء، لأنها أوغلت فى تأمل الوجود، فأصيبت بالجزع والإحساس الدائم بالرهبة، وقد ساعدت فى نمو هذه الروح لدى الرومانسيين الظروف المحيطة بهم، مثل المصائب والانكسارات المتوالية والمحن.

فمن الشعراء الرومانسيين الذين اهتموا بالموت فى أشعارهم بوصفه مصيرًا إنسانيًا: عبدالرحمن شكرى، وهو «يعد أول شاعر رومانسى النزعة، أدخل موضوع (عشق الموت) فى الشعر العربى الحديث»[٢١].

يتجلى الموت فى عالم عبدالرحمن شكرى الشعرى انتظارًا أو خلاصًا، فقد عشقه، و«أولع به ومزج أفكاره عن الموت بإدراكه الحسى، ورآها مخلصًا للإنسانية من الألم، وصاحبًا حميمًا، وملاذًا لكل طارق وملهوف»[٢٢].

وقد تجلى الموت فى قصائده حتى جاءت قصائد كاملة تمتلئ بالموت كما تشير عناوينها: الجمال والموت، والنساء فى الحياة

والموت والنخيل، وخطرات فى الحياة والموت، فهو الملاذ والشاطئ الذى يريح عليه جوانحه المتعبة، لذا ينشده طلبًا للتخلص من الآلام وقسوة الواقع، الذى يشتد كلما رغب الإنسان فى الحركة، ويطلب منه أن يطالعه بوجه طليق:

ويا منصف المظلوم من كل ظالم	ويا مهرب الملهوف يخشى الأعاديا
ويا مبرئًا كلم الحياة بطبه	حلا لك أن راق ما كنت شافيا
فيا موت يا أمّا أطالت فصامها	أما لك قلب يرام الولد حانيا
ألا أرضعينى منك يا أم درة	لأذكر ما قد كنت فى العيش ناسيا

يجد شكرى فى الموت راحته، ويراه حلا لوجود ينتابه الألم، تغطيه سحابة من الإحباط والحزن، فيكشف النداء «يا موت» راحته فى المناجاة ورغبته الملحة، وانتظاره، بل مصادقته، ومن هنا يتأكد أن «الرؤية الرومانسية للموت من خلال الإحساس الحاد بالألم رؤية نفسية تنطلق من نفس الشاعر المتألمة والمشتعلة إحساسًا، التى لا تستطيع أن تعيش فى وفاق مع الحياة، إن الشاعر الذى يشعر بجفاف سحر الحياة وانطفاء رونقها يعيش حياته متألمًا ويرى فى الموت نهاية لآلامه وخلاصًا منها»(٢٣).

أما الموت عند أبى القاسم الشابى فيصيبه بفقدان التوازن، حيث يراه عاملا مدمرًا، يتربص بالإنسان، يقضى على كل شىء جميل فى حياته، فقد فقد والده، ثم فقد حبيبته التى أصابت قلبه ألمًا وكمدًا على أثر رحيلها، فيبدأ رحلة الاستبطان والنظر فى المصير الإنسانى، الذى يترقبه كالشبح، والخيمة السوداء التى تظلل أفقه كلما مدَّ بصره فى اتجاه الحياة، ولكنه يسلم أمره - فى ظل رحلة العذاب والألم والكمد - للموت بوصفه انتظارًا وخلاصًا له:

يا مـوت قـد مـزقت صـدرى وقـصـمت بالأرزاء ظهـرى
يا مـوت مـاذا تبـتـغى منى وقـد مـزقت صـدرى
مـاذا تود وأنت قـد سـودت بالأحـزان فكرى؟
وتركـتنى فى الكائنا ت أئن منفـرداً بإصـرى
وأجـوب صـحـراء الحـيا ة أقـول أين تراه قـبـرى؟
مـاذا تود من المعـذب فى الوجـود بغـيـر وزر
إن كنت تطلبنى فـهـات الكأس أشـربهـا بصـبـر

تقوم تقنية التكرار فى خطاب الشابى بدور مهم فى استقطاب رغبة التفريغ والاصطراع الداخلى، ليتأكد من خلال البنية الشعور بالقرب والتعود، بل المصادقة، ولذا لم يكن غريبًا عليه أن يطلب الموت وهو مستسلم لرغبة هادئة، لأن الحياة تمزقت وتشوهت ملامحها فى ظل الألم والعذاب، وفقدت طعمها، بل إن الموت أكثر جمالا منها، ولهذا يتضح أن «تمنى الموت البديل النفسى الذى يُنسى الشاعر آلامه، ويعوضه عن فقدان الحب وفشل الأحلام، وتبدد الآمال والإحساس بالحرمان»[٢٤].

تنوعت رؤية الشاعر العربى للموت حسب مكوناته النفسية والإنسانية واستعداده ومعطيات عصره، التى تنعكس على توجهه وسيكولوچيته لكن الإجمالى أن الشاعر ظل مشغولا بالموت على اعتبار أنه فقدٌ، يحاصره فى كل زمان ومكان، ولا مفر منه، فأصيب بالامتلاء ومحاولة التعويض بالانزواء فى عالم النشوة والصعلكة كامرئ القيس، أو أن الموت قوة تدميرية تكسر أحلام الإنسان كما صورتها رؤية المتنبى، أما أبو العلاء المعرى فقد كانت تجربة الموت عنده ذات يقين خاص، حيث يصادق الموت، أما شعراء الصوفية

فالموت عندهم حياة، ولن تتحقق الحياة إلا به، وشعراء الرومانسية يجدونه مخلصًا لعذابهم وآلامهم.

ظل الشعراء فى الاتجاه الرومانسى مشدودين إلى الموت كلما مارس الواقع سطوته، وأحسوا بعدم القدرة على التكيف مع الحياة، فيأتى الموت مُخَلِّصًا، يدفن فيه الشعراء انتظارهم ويرون أن أفضل شىء هو الهروب من هذا الوجود البائس ما أمكن، فالحياة بالنسبة لهم لم تكن بالضرورة سيئة إنما كانت فحسب بالغة الضيق والخواء بالمقارنة برؤيتهم لوجود أكثر سموًا»(٢٥).

أما الموت فى التجربة الشعرية المعاصرة فإنه ارتبط بالسياق السياسى والاجتماعى والثقافى والاقتصادى، وأصبح معادلا لانهيارات التاريخ القومى، كما ارتبط بالموقف الذاتى والفلسفى لكل شاعر حسب طبيعة تكوينه والعوامل الاجتماعية التى تعرض لها ونبت فى ظلها فشكلت أفقه ووعيه وإحساسه به.

وكثيرًا ما كانت الظروف الخاصة هى البذور الأولى لظهور هذا الإحساس المبكر بالموت فى الوقت الذى ينبغى فيه أن يتطلع هؤلاء الشعراء فى باكورة أعمارهم إلى المستقبل فى ظل أحلام متدفقة ومشاعر فياضة، تجعلهم يقبلون على الحياة ويديرون ظهورهم للموت. لكن الموت انتشر فى قصائدهم انتشارًا واسعًا حتى لا يكاد يخلو ديوان بل لا تخلو قصيدة من رائحة الموت أو طعمه، فقد شكل رؤيتهم للعالم، فالسَّيَّاب منذور للفجيعة منذ طفولته حيث هاجمه المرض، وحاصره الجوع والفقر، فكان لزامًا أن يتطلع إلى الموت بوصفه إدراكًا حقيقيًا للواقع المعيش، كما يحدد علاقته بالواقع السياسى والاجتماعى، ويصبح انتظارًا وخلاصًا، وأخيرًا يتحول إلى مصير إنسانى يتأمله الشاعر ويغوص فى أعماقه، وقد تردد الموت

فى ثنايا عناوين قصائده مثل: نداء الموت، وصية من محتضر، رسالة من مقبرة، مرثية جيكور، ثعلب الموت، النهر والموت، نسيم من القبر، نفس وقبر، حفار القبور.

أما أمل دنقل فقد كان حضور الموت فى تجربته حضورًا فاعلا، حيث «ظل الموت عنصرًا تكوينيًا حاسمًا، فيه العناصر المهيمنة على (شعره)، ولكنه عنصر لا يفضى إلى الميتافيزيقا على نحو ما نجد عند صلاح عبدالصبور على سبيل المثال، لأن الموت فى شعر أمل حضور اجتماعى فيزيقى بالدرجة الأولى، لا يفارق قصائده التى يستغرقها الواقع الاجتماعى والسياسى وليس ما وراء هذا الواقع»[٢٦].

يتراءى عالم أمل دنقل من خلال حصار الموت الذى ينتشر فى كل شىء من حوله، فيكشف شعره عن حضور الموت والامتلاء به، فيأتى ملحًا فى عناوين قصائده: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، مقتل القمر، موت مغنية مغمورة، الموت فى لوحات، الحزن لا يعرف القراءة، فقرات من كتاب الموتى، الحداد يليق بقطر الندى، الموت فى الفراش، لا وقت للبكاء، مقتل كليب، مراثى اليمامة، لعبة النهاية، خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين.

يزدحم خطاب أمل دنقل بالموت، وتتحول قصائده «إلى مراثٍ لعالم يحتضر أو عالم ينتشر فيه الموت. صحيح أن هذه القصائد لا تكشف عن رفض الموت فى تعليقها على ما يحدث ولا تتوقف عن التمرد على الموت الذى ينتشر كالهواء فى كل شىء.. ولكن رفض الموت والتمرد على حضوره الطاغى إثبات لهذا الحضور، وتأكيد لعلاماته الكثيرة التى تجذب العين فى عالم مستكين لم يعد فى ظاهره ما ينبض بالروح»[٢٧].

ويحتدم الموت بصورة أكثر حركية فى خطاب محمود درويش، حيث يتلاشى كل شىء والفناء هو الحضور والعدم هو الوجود، لذا يتحد درويش بالمكان ليفجر صلابة ما أمام الموت خصوصًا أنه يستشعر هشاشة الإنسان أمام قهر الزمن «المكان لديه هو الحقيقة الكبرى التى تستوعب كل شىء حتى الزمان نفسه»(٢٨).

إنه يلح على البقاء من خلال استدعاء ميثاق تراثى: «ليت الفتى حجر»، لذا يقف درويش بين زمن رومنطيقى خالص وأحيانًا ميتافيزيقى. وما أكثر إلحاح الموت فى عناوين قصائده مثل: مرثية، دعاء فى كفن، الموت فى الغابة، الموت مجانًا، القتيل رقم ١٨، القتيل رقم ٤٨، عيون الموتى على الأبواب، العصافير تموت فى الجليل، موت أخر وأحبك، محاولة انتحار، يكتب الراوى يموت، من قصة الموت الذى لا موت فيه.

ومهما اختلفت علاقة كل شاعر من الشعراء الثلاثة بالموت فإن رؤية العالم تتحدد وفق هذه العلاقة لتؤكد أن الشعر وثيقة جمالية فلسفية تكشف عن تبنى الذات لفلسفة خاصة لوجودها تجاه مجموعة من الانهيارات تشكل حركتها ووجودها.

الموت فى هذه الوجهة أداة يسلطها الطاغية على الشعب، وتنعكس صورته فى وجهين: الأول: وهو الموت الظلم الذى يصبه الطاغية على الشعب، والثانى هو الموت الذى يتجلى فى واقع الشعب. ويتقاطع كلا الوجهين ليرسما معًا صورة الثورة التى تحفر مجراها فى جثث الضحايا. إنها جدلية الموت والحياة من خلال العملية الثورية التى يتزايد تعبيرها عن نفسها كلما تزايد الظلم والاستغلال والقهر»(٢٩).

تكشف حركة التاريخ عن نفسها فى ثنايا الخطاب الشعرى المعاصر فترسم ملامح الصراع بين قوى الوجود الإنسانى: الفردى والسلطوى، وتظهر أبعاد هذا الواقع فى ظل انهيارات أو انكسارات أو مراحل مأزومة أو سلب إرادة أو ضياع هوية أو فناء وطنى.

.. لقد عاش بدر شاكر السياب مراحل سياسية متغيرة أكدت نفسها فى قصائده، بدأت بالانكسار الذى شاهده فى فترات يقظة من سنى عمره حيث كان فى الخمسة عشر ربيعًا، حين اجتاحت القوات البريطانية وطنه/العراق وبدأت بإعدام قادة الثورة، ثم اشتد لهيب الحرب العالمية الثانية وكان العراق يعانى من ويلاتها مثله مثل الأقطار العربية الأخرى. تفاعل السياب مع هذه الأحداث التى خلقت منه شابًا وطنيًا.

شارك بدر شاكر السياب فى أحداث وطنه السياسية، وأصبحت له أيديولوچية سياسية فبدأت علاقته بالنشاط الشيوعى وهو طالب فى الجامعة ١٩٤٥، ويؤكد انتماءه للحزب الشيوعى فيقول عن نفسه: «وصرنا نبث الدعاية لروسيا وللشيوعية جنبًا إلى جنب مع الدعاية للنازيين، سوف ينتصر المحور على الحلفاء وسوف تنتصر روسيا معه وستعم الشيوعية العراق فبشرى للفقراء، بشرى للفلاحين الجائعين»[٣٠].

كما عاش السياب تجربة السجن وعانى من ويلاته، وشارك فى المظاهرات الوطنية بوصفه مبدعًا تقع على كاهله قيادة الجماهير قيادة تنويرية.

فى ظل الظروف السياسية المتأزمة التى يمر بها وطنه وأمته العربية تحولت رؤى الأشياء إلى موت، بل إن الموت هو الرؤية الخاصة التى تفسر وجوده فى رحاب الصراع، وفى ظل مرحلة جديدة من مراحل حياته «كان الموت - فى المرحلة السابقة - حادثة، وكان الجوع ظاهرة، وكان النضال رجولة، أما فى هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة... أصبح نداء أسطوريًا، يمثله تموز أو المسيح. إن تحول الموت إلى أسطورة، ليس تصورًا شعريًا فقط، إنه ذو مضمون أيديولوچى أيضًا... فالسياب عندما كان يناضل كان يرى الخلاص فى النضال... فى الدم الحقيقى الذى يسيل»[٣١].

يمارس الموت سطوته بوصفه انهيارًا سياسيًا، وينشر أشرعته فى كل حدب، ففى قصيدة «المعبد الغريق» لبدر شاكر السياب يمد الطاغية الأخطبوط يده ليسحق براعم الوجود الحقيقى، وينكسر الإنسان فى سرعة خاطفة تزوى به الأقدار إلى الفناء:

وأرسى الأخطبوط فنار موت يرصد البابا،
سجا فى عينه العوراء صبحٌ كان فى الأزل...
تهزأ بالزمان، يمر ليل بعد ليل وهو ما غابا
ففيم غرور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشدود
بالأجل؟
أعمر ألف عام؟ ليته شهد الخلائق وهى تعبر شرفة الأزل!
ألا يا ليته شهد السلاحف تسحق الدنيا
قياصرها، ويمنع درعها ما صوَّب الزمن
إليها من سهام الموت!
لكن الذى يحيا
بقلب يعبر الآبار، يكسر حدة الوهن
عمره أزلٌ يمس حدوده أبدٌ من الأكوان
فى دنيا
هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافًا من الداء
وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد، لو ترقى
إلى فلك الضمير!(٣٢).

ويكشف السياب أوراق الموت من خلال مفردات الانهيار الذى خلق أفقًا معتمًا وواقعًا عدميًا، تنمو فى أرضه الكآبة، ويغطى الدم سطح الحقول فيترعرع الصبار، وتتراءى القبور التى تزخر بالأحياء، لقد وقع العراق فريسة لسياسة القهر والتآمر تتناثر أشلاء الأحياء، وتبدو رؤية العالم من خلال منظور الدم كما فى قصيدة «ابن الشهيد».

وتراجع الطوفان، لملم كل أذيال المياه
تكشفت قمم التلال، سفوحها، وقرى السهول
أكواخها وبيوتها خرب تناثر فى قلاه.
عركت نيوب الماء كل سقوفها ومشى الذبول
فيما يحيط بهن من شجر... فآه
آه على بلدى، عراقى: أثمر الدم فى الحقول
حسكًا، وخلف جرحه التترىُّ ندبًا فى ثراه.
يا للقبور كأن عاليها غداً سفلا وغار إلى الظلام
مثل البذور تنام فى ظُلَم الثمار ولا تفيق
يتنفس الأحياء فيها كل وسوسة الرغام،
حتى يموتوا فى دجاها مثلما اختنق الغريق.
جثث هنا، ودم هناك..
وفى بيوت النمل مدّ من جنون
سقف تعريده الجميع، وفى الزوايا
صفر العظام من الحنايا
ماذا تخلف فى العراق سوى الكآبة والجنون؟[٣٣].

يستطيع القارئ أن يرى السياب وهو يرصد الصورة الكلية لواقعه السياسى من خلال مفردات دالة تؤكد صورة الكآبة والانهيار والتهدم والسقوط وما آل إليه وطنه الذبيح، وقد آثرنا ألا نجتزئ من المقطع حتى تتضح رؤية الانهيار، يرجع أحد النقاد[٣٤] ازدحام رؤى الشاعر بخليط الانهيارات وسوداوية رؤيته للعالم إلى تركيبه الطبقى الذى ينتمى إليه، وتأجج انفعاله الذاتى تجاه قضايا أمته «فلعل الشاعر كان يفزع من خلو حياته من مُثل عُليا بعد أن

انهارت الانتماءات التى هوى كل عال منها على أعتاب الأملس الفظ، الذى يذل الرقاب والحياة. ومع ذلك فإنه يمثل نزوع الطبقة الوسطى الصغيرة فى مجتمعنا خلال مراحل اليأس والنكوص حين تبدو طاقاتها فى الشكوى وتوهم نفسها أن لا خلاص، وتتشبث بأذيال العظة القديمة المندثرة مع أمجاد الماضى كبديل عن العجز عن تغيير الواقع»(٣٥).

يبدو فى كلام الناقد شىء من التناقض ومحاولة إدانة موقف السياب ربما لاختلاف فى الانتماء السياسى أو الأيديولوچى، فالشاعر لا يرصد واقعًا خارجيًا هو مفصول عنه، فهو ابن شرعى له، غير أنه أكثر الناس وعيًا بحقيقة الواقع وإدراكه لمناطق العتمة والانهيار، فكيف يرد الناقد أسباب موقف السياب من واقعه إلى انفعاله الطاغى وتركيبه الاجتماعى فى الوقت الذى يؤكد فيه الناقد حقيقة مجتمعه الذى يمر بمراحل اليأس والنكوص؟!

وأحيانًا تتداخل معطيات تتسم بالانهيار من خلال ثلاثة أطراف هى: الطاغية، الموت، العذاب، لتخلق واقعًا إنسانيًا يتماثل مع عالم الغابة، الوجود فيه للأكثر قوة وفتكًا وبطشًا، فما الإنسان إلا هذا الكائن الضعيف الذى يسلم كل أوراقه أمام الموت وليس له من مقاومة تذكر، خصوصًا أن القائم على الموت فارس له مهارة القنص، إنه عزرائيل:

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ
النصل، آه
منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهددًا.. يا إلهى
ليت أن الحياة كانت فناء

قبل هذا الفناء، هذى النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداء[٣٦].

وفى شعر محمود درويش يمارس الموت سطوته فلم تخل قصيدة من الموت أو حقوله المفردية أو الدلالية، بل يسكن الموت فى كل سطر من أسطر تجربته فما الموت إلا إحساس بالعدم والنفى واللاوجود والتشرد والاضطهاد والذل والخنوع، والمهانة، وسلب الحريات، وضياع الهوية، وغربة الوطن، كل هذه المعانى التى تتماهى مع الموت يعيش محمود درويش فى ظلها؛ لذا يأتى الموت عنده انهيارًا تامًا يغطى كل شىء من حوله، ولكن موقف درويش لم يكتف بالرصد للانهيارات، فيلوذ بالركن القصى يندب حظه العاثر، ويبكى كمدًا وألمًا، ويهرب إلى الماضى يجتر الذكريات ويعيش فى كفنها، لكن درويش يصادق الموت ويندفع إلى أحضانه يتحسسه ويعلن تحديه، يوارى جرحه، بل يضع يده عليه وتسقط قطرات دمه لتكتب عشقه لهذا الوطن الضائع بين الرعونة العربية واستبداد المحتل، وقد خلقت هذه الظروف نسقًا فلسطينيًا واحدًا حيث «الضغوط وعوامل القهر السياسى والاجتماعى المسلطة عليهم جميعًا عمالا وفلاحين وموظفين قد جعلت منهم طبقة تعانى من مشاكل واحدة وتواجه ظروفًا واحدة، ونظامًا فاشيًا واحدًا»[٣٧].

حين تبدأ الذات فى اكتشاف نفسها فإنها تتجه إلى اكتشاف العالم، فهى تعى انكسارها فى ظل وجود يتسم بالغياب، وتصبح الأرض فيه منفى لمن أراد الإقامة بل تصبح حيزًا لذات مهدمة، ترصد كل معطيات الانهيارات حين الموت يسكن كل شىء، فيصبح مألوفًا وهادئًا، هذه الرؤية الانهيارية تتكشف فى قصيدة «حجرة

العناية الفائقة» حين يعلن درويش:

تدور بى الريح حين تضيق بى الأرض، لا بد لى أن أطير وأنا ألجم الريح، لكننى آدمى.. شعرت بمليون ناى يمزق صدرى تصببت ثلجًا وشاهدت قبرى على راحتى. تبعثرت فوق السرير تقيأت. غبت قليلا عن الوعى. مت وصمت قبيل الوفاة القصيرة: إنى أحبك، هل أدخل الموت من قدميك؟ ومتُّ.. ومتُّ تمامًا، فما أهدأ الموت لولا بكاؤك! ما أهدأ الموت لولا يداك اللتان تدقان صدرى لأرجع من حيث متُّ. أحبك قبل الوفاة، وبعد الوفاة، وبينهما لم أشاهد سوى وجه أمى[٣٨].

يجتاح الموت عالم درويش منذ المفتتح حيث يعلن أن الأرض على الرغم من رحابتها ضيقة، لذا تحاول الذات المروق من أسر الواقع الذى يتسم بالانهيارات والتصدع فتلوذ إلى نفسها تؤمن بقدراتها الفاعلة، وتسهم البنية الدالة فى كشف توجهها (لا بد لى أن أطير وأن ألجم الريح)، ثم تدخل محاولة اكتشاف حقيقة عجزها (لكننى آدمى..)؛ ولذا يمارس الموت قهره وسطوته وهو فى أوج حركته واكتماله، وتظهر الذات فريسة له، لا نرى فى وجودها سوى الانهيار المحيط بها والموت الذى يترصدها: (وشاهدت قبرى على راحتى).

وتعيش الذات تجربة الموت وتعانى من الانهيارات التى تؤكد موتها، والتشظى، والتبعثر الذى ألم بها. ومما يشير إلى اجتياح الانهيار تردد الموت مفردات انهيارية - تكشف صراع الذات مع العالم: تبعثرت - تقيأت - غبت - صحت - ومفردات موتية تؤكد سيطرة الموت واجتياحه، فقد تردد الموت فى الدفقة السابقة من خلال الفعل الماضى (مت) أربع مرات، ثم الاسم/الموت ثلاث مرات،

والوفاة ثلاث مرات مما يشير إلى عتمة الواقع وتفشى الانهيار، بل العدمية وفقدان الوجود وضياع الهوية والانكسار والغربة الدائمة.

ولكن الموت عند درويش يقظة وابتداء لبعث جديد يتسم بالصلابة، فهو يدخله ويتفاعل معه بوصفه تشكيلا لذات ترفض الاستسلام والخنوع والاعتراف بالهزيمة والرضا بالتشظى والانكسار، بل إن الموت تطهير وخلاص يعتمد على المواجهة لا الانسحاب على الرغم من الانهيار الذى يلاحق كل شىء فى عالم الشاعر:

فى آخر السرداب نبلغ حكمة القتلى، نساوى
بين حاضرنا وماضينا لننجو من كوابيس الغد
أيامنا شجر. وكم قمر أرادك زوجة للبحر،
كم ريح أرادت أن تهب لتأخذينى من يدى
أيامنا ورق على وشك السقوط مع المطر(٣٩).

الشعور بالتهدم والسقوط يملأ رؤية المقطع والإحساس بسيطرة الانهيار بلغ ذروته، فأصبح قانون الحياة هو الموت، فلا رهبة معه، وانتظاره يؤكد التشبع به، فالموت والحياة يتلبسان بعضهما بعضًا. لقد خلق الوعى المأزوم فى تجربة درويش أبعادًا جمالية أهمها التخلص من سيطرة الغنائى وانتشار البنى الخطابية على حساب التشكيل الجمالى، كما اتسمت المرحلة الدرويشية بالتنوع والثراء والتعدد «إن ثراء التشكيل الشعرى للمرحلة يمنح هذا الموضوع الواحد من التنوع والتعدد ما يثرى رؤية الشاعر التى سمت عن الهوية، لخصائص قارة فى شعب، إلى هوية تولد فى حضانة الفعل الثورى وتأخذ ملمحها من قرار الموت. إن الهوية تبدأ من اللجوء..

نعم إلا أنها من خلال فعل الثورة تمتلك وجودها الفاعل ومن قرار الموت التراجيدى يتميز الفلسطينى المحكوم عليه بالبطولة»[٤٠].

وفى خطاب أمل دنقل الشعرى يستطيع القارئ أن يرى أن الوجود الفردى هو عنصر من عناصر الوجود القومى، الذى يقع بين مد وجزر، تشكل أفقه مجموعة من المتغيرات المدمرة، خصوصًا فى الفترة التى بدأ أمل يكشف عن وجوده الخاص إبان فترة الستينيات التى شهدت أكبر انهيار قومى فى حياة الوطن، هزيمة ٦٧، اللحظة التى حطمت جسد الحلم، وقضت على المشروع الوطنى فى تأسيس كيان مصرى فى وجه العدو الدائم إسرائيل، فلم تصبح مسيرة التاريخ نابضة، بل صار الواقع مشوهًا، معتمًا، يعشش فى أرجائه الوهن والضعف.

يمثل الموت - فى مرحلته/الأولى، الخارجى/ مرحلة الانهيارات - موقفًا، حضورًا فيزيقيًا يحياه الشاعر ويمارسه فى كل لحظة، يختلط ويمتزج به، ففى خطابه المبكر يأتى الموت معادلا للحصار/العار الذى ينتسب إلى الشاعر، ومهما حاول الفكاك منه، فإنه مسلط عليه، لا يستطيع أن يتقيه كما فى قصيدته (العار الذى نتقيه):

هذا الذى يجادلون فيه

قولى لهم مَنْ أمه، ومَنْ أبوه؟

أنا وأنت..

حين انجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال لكى يموت!

لكنه ما مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات

لم نجترئ أن نرفع العيون

نحو عارنا المميت[٤٢].

يكشف العنوان (العار الذى نتقيه) دلالة الموت/العار، الذى يحاول الشاعر البعد عنه، ولكنه يلاحقه فى كل حركة، ومما يشير على حركته وتدميريته نسبة الحركة فى بناء الفعل المضارع: يجادلون - يموت - يجترئ - نجترئ - نرفع - فى الوقت الذى تقوم فيه بنية التكرار بالفاعلية نفسها وهى تؤكد عدم قدرة الشاعر على الإفلات من قبضة الموت/العار، فى الوقت الذى حافظ فيه الشاعر - فى بنية التكرار - على التكرار التام دون إجراء تغيير فى السياق، حتى تتجه الدلالة نحو الكشف عن العجز الذى يمارسه الشاعر.

ويتجلى الموت فى الحياة، بل فى كل مفرداتها خصوصًا فى الواقع السياسى، حين يصبح الانهيار علامة على كل شىء وتتحرك الذات وهى تحاول عبثًا الإفلات من قبضة الانهيار/الموت، راغبة فى تأسيس وجود مغاير للوجود الجمعى وهو فى شباك الموت تمارس ضده فاعلية التمزق، إنه الموت المعنوى الذى يزحف فوق رمال الصحراء وبراعم الحقول، على الأسفلت والماء، كما يمارس حضوره على واجهات العمارات الشاهقة وبوابات المنازل فى الريف. ففى قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة» يقدم أمل دنقل صورة حية للموت وهو يغطى وجوه الوجود الجمعى، يسلب قدرة مجتمع بأسره أن يفلت إلى الحياة، التى تتحقق بالتمرد والعصيان والرفض والثورة مثلما تمرد سبارتكوس «فى نهاية العالم القديم، وقبل التاريخ المسيحى بعشرات السنين، وهو بهذا الخصوص أنموذجى. فلاحظ أولا أن المسألة تمرد مصارعين، أى: تمرد عبيد نُذروا للمبارزات الفردية، ومحكوم عليهم بأن يُقتلوا فى سبيل متعة الأسياد»[٤٣].

يرى أمل - أننا جميعًا منذورون للقتل فى سبيل متعة الأسياد، ولا نجاة من التدمير إلا بالخروج والعصيان والرفض والتحريض

والثورة فتبدأ القصيدة بمزج أول، يكشف عن أولى مراحل الرفض والعصيان وهى مرحلة عصيان الشيطان حينما دعاه الله بالسجود لآدم فأبى واستكبر، فى الوقت الذى يقدم أمل صورة للشيطان - الذى لحقت به اللعنة - ذات وجه إيجابى، فهو يخلق موقفًا ويؤكد وجودًا له طعمه الخاص فى مقابل الذل والهوان:

(مزج أول)

المجد للشيطان.. معبود الرياح
من قال «لا» فى وجه من قالوا «نعم»
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال «لا» فلم يمت
وظل روحًا عبقرية الألم[٤٤].

الذات الحرة الأصيلة أو الإنسان الأصيل لا الإنسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته، وتشل الحاجة إرادته، وتختنق فى فمه الكلمات، فإن الموت كما يقول (كيركجارد): لا بد وأن يجىء ليفتح له النافذة. والموت المعنوى والانهزام والانكسار أكثر فداحة من الموت البيولوجى: مفارقة الروح للجسد، يعانيه الفرد فى لحظة خاصة، أما الانهيار وبخاصة السياسى فهو موت أشد وطأة وألمًا.

استدعاء الشخصية التراثية يتم معه استدعاء قطعة من التاريخ الخاص بالشخصية، يلتحم مع تاريخية الاستدعاء، ليسقط الشاعر على واقعه زمنين فى زمن واحد، محققًا من خلال الاستدعاء - رغبة نفسية وفنية ملحة لمواجهة الواقع المعيش، ويكون الاستدعاء بالتآلف أو التخالف، وفى استدعاء أمل دنقل لشخصية سبارتكوس

استخدم تقنية التآلف فى مظهرها الدلالى، حيث الرفض قانون، ومبدأ يحقق نوعًا من التوازن فى ظل القتل والعبودية والهوان، فسبارتكوس قد دفع ثمن موقفه الرافض فشنق على أبواب روما، لأنه قاد ثورة العبيد ضد الأسياد، ضد طغيان الأرستقراطية الرومانية، وقد عبر عن رأيه «وهو يمجد الشيطان رمز التمرد الخالد ونموذج العصيان القاطع فى وجه جمهرة الخائفين والخاضعين.. ويرى أن عصيانه كان سببًا فى تمزيق العدم والظلام وبداية التحضر والعمران.. وهى بداية ظهور الإرادة الإنسانية.. وبداية مسيرة التطور.. فعصيانه كان بداية لعصور المعرفة الإنسانية.. منذ تلك اللحظة أخذ يتضح معنى الخير والشر»[٤٥].

وفى خطاب أمل تتجلى جدلية الحياة والموت من خلال جدلية البنية اللغوية، فالحياة تكمن فى الرفض «لا» والموت يكمن فى القبول «نعم» ثم تتجلى جدلية الذات (من قال)، التى تتبنى الرفض، وتؤكد قناعتها وتعريتها للواقع/العالم واستشرافها للمستقبل مع الآخر (من قالوا)، الذى يتبنى موقف القبول الأعمى، يرتضى الموت السائد، القانع بالهوان والذل والعبودية. وتؤسس الذات الحياة من خلال بنية الرفض (من قال «لا» فلم يمت)، لأنها تعى قدراتها على التحدى والانتصار وتبديد عتمة السلطة وجبروتها، بل إنها تفضح واقع الذات الجمعية، حين تدخل فى مقابل لها وهى تصوغ عالمًا حيًا من خلال الموت، من خلال كبريائها ورفضها:

(مزج ثان):

معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتى - بالموت - محنية!

لأننى لم احْنها.. حية!

... ...

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين

منحدرين فى نهاية المساء

فى شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا.... ولترفعوا عيونكم إلىَّ

لأنكم معلقون جانبى.. على مشانق القصير

فلترفعوا عيونكم إلىَّ

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينى:

يبتسم الفناء داخلى.. لأنكم رفعتم رأسكم مرة![٤٦].

لا تخفى على القارئ صورة الشاعر المتماهية مع صورة المسيح، فكلاهما يتعذب برسالته، وكل منهما معلق على صليبه، وموت كل واحد منهما يكتب الحياة فى أسمى معانيها، وتتجلى ديمومة العذاب من خلال البنية التركيبية بوصفها بنية دالة، فالجملة الاسمية تعطى طابع الثبات والديمومة لفعل الصلب والتشهير بالفعل: (معلق أنا على مشانق الصباح) فى الوقت الذى تبدو فيه رغبة التدمير بجسده خارج الذات، فى الوقت الذى يعلن فيه الشاعر تحديه للواقع وجبروت السلطة، بل للموت ذاته، ولكن انتصار الموت حتمى، إذ لا يجد الإنسان أمامه إلا التسليم، فالشاعر لم يَحْنِ جبهته بالخضوع والإذلال لأحد، بل إن السلطة لم تنل منه وهو قادر على الحياة، لم يجزع من الموت، لأن «الجزع من الموت هو أقوى ما يكون عند المتبرمين بالحياة، بينما هو لا يكاد يقض مضاجع أولئك الذين يشعرون بقيمتها»[٤٧].

إن دور أمل دنقل التنويرى لم يتوقف، وإدراكه للمأساة التى تعيشها أمته يتجلى فى أنساقه، فيتوجه بالخطاب - الذى يحمل قدرًا من الاستعطاف والتوبيخ، ويكشف مرارة الاستشراف - إلى إخوته «يا إخوتى» حاملا معهم خيبة الحلم، ومرارة الهزيمة والانكسار: (يعبرون فى الميدان مطرقين منحدرين فى نهاية المساء) وبنية الفعل المضارع تأتى دالة على ديمومة الواقع المتعفن والانهيار السياسى الذى يقاسى ويلاته الشعب المغلوب على أمره، لذا يبث أمل فى واقعه الرغبة فى الخروج وإعلان الرفض، بل يرغب فى الإفاقة من نوبة الغياب، فتأتى بنية الرغبة فى التخلص من عادة الاستسلام للموت محفوفة بالاستعطاف: «لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلىَّ»، مشيرًا إليهم بحقيقة الكارثة، حتى يكونوا قانعين برغبة الحركة والتجاوز، تجاوز واقعهم المهزوم، والتخلص من الموت الذى يعانونه، لهذا يأتى الأمر فى موضعه دالا - خصوصًا بعدما استشرى الموت فى كل شىء - (ولترفعوا عيونكم إلىَّ) حتى إذا وقع الموت عنوة من السلطة الباطشة يكون أفضل من حياة الخنوع والذل والعبودية، فالموت حين يكون خروجًا على الواقع المتعفن يكون حياة سامية.

وفى المزج الثالث يمارس الموت سطوته بوصفه انهيارًا سياسيًا فى ظله تتساوى الحياة والموت، الوجود والعدم، وقد انتشرت معطيات الموت فى مفردات الحياة، ليصبح الموت موقفًا لا بديل عنه، يختاره المبدع الذى يتكشف الحياة وانهيارها فى ظل سلطة لا تمنح الحياة، لهذا «لا يكف الحضور الطاغى للموت العام عن التحول إلى حضور طاغ للموت الخاص، أو العكس فى المناقلة التى تسوى بين معانى الموت فى الحياة والحياة فى الموت، على امتداد

قصائد أمل الذى يبدو منذورًا للموت منذ البداية»[٤٨].

تبدأ الذات جدليتها مع الآخر/السلطة لتكشف من خلال هذه الجدلية بنائية الموت والحياة: الذات الطامحة الرافضة المتمردة على كل قانون طاغٍ، والآخر بوصفه رمزًا لكل طاغية/قيصر.

(مزج ثالث):

يا قيصر العظيم: قد أخطأت.. إنى أعترف
دعنى - على مشنقتى - ألثم يدك
هأنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك
دعنى أكفر عن خطيئتى
أمنحك - بعد ميتتى - جمجمتى
تصوغ منها لك كأسًا لشرابك القوىّ
.. فإن فعلت ما أريد:
إن يسألوك مرة عن دمى الشهيد
وهل ترى مَنَحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»؟!
فقل لهم: قد مات.. غير حاقد علىَّ
وهذه الكأس - التى كانت عظامها جمجمته -
وثيقة الغفران لى..
يا قاتلى: إنى صفحت عنك
فى اللحظة التى استرحت بعدها منى:
استرحت منك!
لكننى.. أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانق
لا تقطع الجذوع[٤٩].

اضطررنا إلى نقل المقطع بهذا الحجم حتى يتأمل القارئ حركية الانهيار السياسى الذى استشرى فى كل شىء من خلال السلطة الباطشة الظالمة/قيصر فى حوار الذات الدنقلية، وهى تعترف برغبتها فى الموت، بل إنها تقدم الغفران والفضل لقيصر الذى سلبها الحياة، لأن الحياة والموت - فى ظل القيصر - وجهان لعملة واحدة، بل إن الموت أكثر فاعلية، تذهب إليه الذات خلاصًا من الانهيار الذى يلاحق وسائل الظلم والحماية/الشجر.

وبنية المقطع تدل دلالة واضحة على المكر الفنى إن صح التعبير - فيبدأ الشاعر حديثه بالنداء قيصر مستخدمًا (يا) التى تؤكد بُعد الشخصية عن القلب، ثم يضيف صفة (العظيم) التى تكشف رغبته فى الاستهزاء والسخرية، وهى بلا شك تتنافى مع معطيات الموصوف، الذى يتسم بالطغيان والجبروت/قيصر، وذلك فى موضع الاعتذار الذى تقدمه الذات لقيصر عن خطيئتها فى الوجود، وتتحول إلى التمسك بالموت، وتعده فضلا منه ومنة، لأنه خلاص من وجود عقيم وانهيار لا يحد، ولهذا اعتمد المقطع على تقنية المنولوج الذى يكشف انكسار الذات وهى تطرح علاقاتها بالعالم الذى تحاول أن تنسحب منه.

إن شخصية كأمل دنقل حرى بها أن تؤثر الموت على الخضوع والاستسلام لسلطة طاغية تجبره على العبودية، والحياة فى ظل التعفف، بل إنه يرى أن حياته خطيئة ينبغى أن يكفر عنها بالتسليم والشكر والعرفان، بل إن التكفير عنها منح القيصر رسائل المتعة

واللهو من رفات الشاعر:

أمنحك - بعد ميتتى - جمجمتى

تصوغ منها لك كأسًا لشرابك القوى.

أى انهيار يمكن أن يمعن فيه القارئ من خلال رغبة الموت الجبرى تصنع منه الذات متعة السلطة الباطشة الزائفة، التى تحرص على ملذات الحياة، بل على وسائل الغياب التى تعطل العقل عن تدبير مجريات الأمور والحكم، السلطة التى تعيش على رفات رعاياها، إنها رغبة سادية!

لهذا لا يخاف أمل من الموت/الخلاص من الموت/الانهيار، بل يصبح حلمه الوحيد للخروج من العتمة، حيث تتساوى لديه الحياة والموت، الوجود والعدم فهو لم يعش قط فى ظل القهر والذل والهوان والظلم، فى ظل الانهيار الذى يلاحق كل شىء: (وهل ترى منحتنى «الوجود» كى تسلبنى «الوجود»).

وفى نهاية المزج الثالث يقدم الشاعر وصيته قبل أن يدخل القيصر الغياب التام، فيوصيه - وهو يمارس سطوته وجبروته، يمارس الموت/الانهيار - بل ويحذر من رغبته المستمرة فى قطع الأشجار، فهى الظل والحماية، ولا ينبغى أن تصبح لأهلها أداة قتل.

والرغبة فى الموت لم تكن هى قصد الشاعر، ولم تكن هروبًا من مواجهة الحياة، لأن «النزوع نحو الحياة نزوع إيجابى، إنتاجى، بنّاء، فى حين أن النزوع نحو الموت نزوع سلبى، تخريبى، هدَّام»[٥٠].

فالشاعر رغبته فى الحياة جارفة، ولكنه يرغب فى الموت بوصفه مخلصًا من الانهيار الذى يعانيه المجتمع وتعانيه الذات، حيث الموت فى هذه الحالة يعلى من شأن الحياة، ويضفى عليها

معنى أسمى، فى الوقت الذى تؤكد فيه الذات - حين تعلن رغبة الموت حرصها على الحياة، و«الواقع أن «الموت» بمعنى من المعانى هو الذى يخلع على الحياة كل قيمتها لأنه يظهرنا على ما بين أيدينا من لحظات، يمثل كنزًا ثمينًا، لا ينبغى التفريط فيه! فالموت هو الذى يكرس الحياة: لأنه هو الذى يثبت لنا أنه ليس ثمة شىء أثمن من الحياة، وأننا لا نحيا إلا مرة واحدة، وأنه ليس من واجبنا (ولا من حقنا) أن نضيع سنى عمرنا هباء، صحيح أن استمرار الحياة كثيرًا ما ينسينا قيمة الوجود الذى نحيا ولكن حقيقة الموت هى التى تجىء فتذكرنا بما لحياتنا من قيمة لا متناهية»[٥١].

ويأتى الموت متحركًا فى المزج الرابع، محققًا رؤية الانهيار السياسى، الذى يغطى معطيات الواقع، فالطغيان والظلم والبطش، معطيات السلطة التى يستشرف الشاعر موضعها، فيرى أنها دائمة، وليس من حلم فى انقشاعها، لأن كل حاكم طاغية موجودة بالفعل والقوة، فإذا رحل قيصر تئول السلطة إلى طاغية آخر، ومن هنا تجدد الذات رؤيتها للعالم، فينتابها الحزن والإحباط ويغلف أفقها ضباب كثيف، لذا يبدأ المزج الرابع بالنداء الذى يحمل مرارة الانكسار والشعور بالهزيمة والخضوع، والمذلة لأبناء الوطن الحالمين فى ظل انهيارهم:

(مزج رابع):

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان فى انحناء

منحدرين فى نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد..

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد[٥٢].

وتلح بنية التكرار التى تؤكد جدلية الذات والعالم، الأنا/الشاعر والآخر/السلطة، من خلال بنيتها النحوية بوصفها بنية دالة، - يتأكد أن الانهيار السياسى سائد ومستمر، حركى، سوف تتواصل حلقاته: (خلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!) فحركية المضارع تقود إلى استمرار الطاغية، أما المضارع فى بنية الموقف المضاد الذى يتبناه الشاعر بوصفه ضمير أمته، يقود إلى الموت والعدم والانهيار النفسى والانهزام، حيث: (خلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى.. ودمعة سدى). وفى المقطع السابق تعود تكرارية (خلف كل قيصر يموت: قيصر جديد) لتمارس فاعليتها التدميرية على اعتبار أن الواقع يخلق وجود البطش والقسوة.. والطغيان، ويتخلص النص من بنية الثورية (خلف كل ثائر يموت...) الذى يواجه السلطة ويئول أمره إلى الانهزام وعدم التأثير، ولذا كشفت بنية النص عن تقلص دوره، بل عدميته وموته.

وإذا كان أمل فى المزج الثالث قد استخدم قيصر بوصفه رمزًا لكل طاغية فإنه يستخدم شخصية أخرى مقابلة استعاضةً عن دور التأثر الذى يتبناه الشاعر ولكنه مرتبط بالتراجع - وهى شخصية هانيبال البطل البربرى الأفريقى الذى خرج من قرطاجة ورد عدوان روما، ولم يكتف بذلك، بل زحف حتى وصل أبواب روما نفسها، واستخدمه أمل دنقل بوصفه مُخَلِّصًا من طغيان السلطة/قيصر، ويقدم أمل رؤيته الانتظارية، معلقًا آماله حتى يخرج من رحم الواقع هانيبال جديد، يقود المسيرة، ويقف فى وجه المعتدين الطغاة والغزاة:

وإن رأيتم فى الطريق «هانيبال»
فأخبروه أننى انتظرته مدى على أبواب «روما»
المجهدة
وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر
الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوى الرءوس الأطلسية المجعدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أننى انتظرته.. انتظرته..
لكنه لم يأت!
وأننى انتظرته.. حتى انتهيت فى حبال الموت
وفى الموت «قرطاجة» بالنار تحترق[٥٣].

يسود الانتظار بنية المقطع من خلال الفعل (انتظر) الذى تردد فى المقطع ست مـرات مما يدل على تحـرق الشـاعـر وحلمـه بالمخلص، وحاجة الواقع لمن يبدد العتمة، فى الوقت الذى يتحرق فيه العامة لقدوم هانيبال المخلص، لكنه انتظار سلبى، لم يتحقق: (لكنه لم يأت)، وظل انتظار أمل - الذات التى تحـاول أن تفك الغموض الذى يناوشها - قائمًا حتى أفضى به الانتظار إلى الهلاك والوقوع فى شرك الانهيار/الموت: (حتى انتهيت فى حبال الموت)، ووقعت قرطاجة فى النار تحترق. وتجدر الإشارة إلى موقع الموت النحوى، حيث يأتى مضافًا إليه، وهو ما يعطى دالة الموت الشامل، الذى أضيف إلى كل معطى من معطيات الواقع (حبال الموت).

ويرى نسيم مجلى فى موضع المقابلة بين قيصر وهانيبال أنه «إذا كان قيصر هو الديكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية.. فإن شيوخ روما.. هم رموز تجسد الجانب الآخر من روما.. وهو الديمقراطية ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر هانيبال، لكنهم لم يسرعوا لإنقاذه أو لإعلان حريته. وهذا يعنى أن الحرية أو الخلاص لم يأت من داخل روما عن طريق الشيوخ.. ولا من خارجها عن طريق هانيبال.. فشنق سبارتكوس وسقطت قرطاجة فى جوف الحريق»[٥٤].

يسيطر الموت على معظم خطاب أمل دنقل فى رؤيته الأولى، ويشكل أفقًا مفتوحًا، يدعو إلى التأمل والتألم لمواضع السقوط والانهزام الانهيار، فظل موتًا عامًا مشتبكًا - فى الوقت نفسه - بالذات التى تمارس موتها فى كل لحظة مأزومة يمر بها الوطن. إنه الموت الذى ينشب مخالبه فى كل شىء، فيصير دليلا، إنه الانهيار فى حالة تجليه مرتبطًا بالسياق السياسى فيظل «تجسيدًا لرؤية مهووسة بانحدار التاريخ القومى، وقرينة وعى تاريخى مأزوم لا يرى اللانهائية، تاركًا طعم الموت فى القصائد والتى تسكنها أشباح النهاية - تحت ظلال الهوان»[٥٥].

تأتى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ضمن القصائد التى تجسد رؤية الموت والانهزام والهوان والسقوط والانكسار الذاتى والقومى فى آن، فالموت ينشر ظلاله على كل سطر من سطور القصيدة، بل يسكن فى كل مفردات البنية النصية، فالعنوان بوصفه منطقة ثقل دلالى يقود القارئ نحو رؤية معتمة، يحمل فى انبنائيته حقلا دالا من حقول الموت، وهو حقل تراتبى «البكاء» الذى يكشف أولى خطوات الانهيار والسقوط، ثم تتحرك البنية ويكون

الانهيار بواسطة استدعاء شخصية «زرقاء اليمامة» وهى أسطورة القدرة على النظر من مسافات طويلة وهى رمز لكل من يستطيع أن يستشرف الآتى. رمز لكل مثقف، يدرك حقيقة الواقع، ويتنبأ بمأساة الغد من خلال آليات الواقع وإمكاناته.

إنها الزرقاء التى تنبأت بوقوع الكارثة، فلم يستمع لها أحد، بل اتهمت عيناها بالبوار، الواعى/المثقف الذى استشرف وقوع الهزيمة والانكسار وأعرض عنه الجميع دون اكتراث إلى أن حلت المأساة، وتحقق الموت وانتشر الانهيار:

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك.. مثخنًا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع.. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال فى الخوذات.. ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة!
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!![٥٦].

طقس الموت يشكل بنية الزمان والمكان فى النسق المقطعى، حتى

إن القارئ يستطيع أن يشم رائحة الموت ويراه ويلمسه، وتنتشر مفرداته، التى تتسم بالتشظى وكأن الموت ينشر مفردات الضياع والانهيار نثرًا ينال القاصى والدانى على مستوى البنية وعلى مستوى الدلالة.

يبدأ الشاعر قصيدته بالحديث إلى زرقاء اليمامة، نافيًا اسمها، مستعيرًا لها صفتين دالتين هما: العرافة - التى تستشرف الآتى/ المعرفة، حتى يبرر لجوءه إليها بوصفها ملجأ أمينًا - والمقدسة كى يحفها بالسمو والطهارة، والبعد عن الدنس والزيف، بادئًا بالنداء (أيتها) ليكشف عن بعدها وقربها فى آن واحد.

تتكشف ملامح الذات لحظة انهيارها، تعانى موتًا داخليًا وخارجيًا، فترصد كنهها وهويتها: (مثخنًا بالطعنات)، وترصد واقعها التدميرى الذى يسكنه الموت، ويشكل أفقه الانهيار، وتعانى الذات لحظة احتكاكها - من العجز والانكسار والضعف والتعثر عندما تواجه الموت الخارجى، وهذا ما تطرحه البنية الدلالية للفعل (أزحف) الخارج (فى معطف القتلى)، (وفوق الجثث المكدسة). ثم تكتشف الذات موتها/انهيارها الخاص مرة أخرى: (منكسر السيف - مغبر الجبين والأعضاء). ولا تخفى الفاعلية السلبية للذات فى انكسار السيف لحظة مواجهة العالم.

وبعد رحلة الذات فى ظل الموت ومعاناتها فى الوصول إلى الزرقاء بوصفها ملاذًا، يلجأ الشاعر إلى النداء القريب مع الاسم الصريح، لتبدأ لحظة التعرية والمواجهة، من خلال تداخل المخاطب (بفتح الطاء) والمخاطب (بكسر الطاء)، (أسأل يا زرقاء).

ويسأل الشاعر الزرقاء فى ظل مساحة الموت وهو يطرح دفقة من الأسى والحزن لما يشكل واقعه الذى يمور بالموت - عن جاره

الذى يقتله الظمأ، وعندما تسنح له الفرصة لكى يروى ظمأه يثقب الرصاص رأسه، ويسلبه الحياة. لقد استدعى أمل دنقل - فى رسمه صورة جاره الذى قتل - عن طريق التشبيه حادثة مقتل الحسين بن على وهو على نهر الفرات، حين حاصره جيش يزيد بن معاوية، ينتزع منه البيعة لنفسه، ولكن الحسين رفض واستمسك بموقفه، فاشتد به البطش، فنزل الماء يرشف قطرات يبل بها ظمأه، ولكن سهام عبدالله بن سعد عاجلته لحظة الملامسة، ملامسة الماء. فكأن كل من يتمسك برأيه، ويعيش من أجله يلاقى حتفه.

لقد أراد أمل دنقل أن يمزج بين زمنين متماثلين: الماضى بمأساته وديموميته، والحاضر بانهياره ومأساته، إنه زمن الفجيعة فى ظل السقوط والانهزام والموت.

ويستمر الجندى - الذى يرصد مشاهد الموت - بكاميرا حساسة - كما يراها فى ميدان المعركة فى ظل الهزيمة والهوان - فى حواره مع الزرقاء مستشعرًا بالعار الذى لطخ واقعه، وامتد إليه بوصفه جزءًا من الوطن المهزوم، وكان عليه أن يدفع العار بالانتصار، ولكن فى ظل واقع التضليل والزيف، وعدم الاستماع إلى أهل الوعى، والرؤية لا تتحقق إيجابية مع الموت، بل إنه يؤكد عدم قدرته على الفعل والتأثير، فَقَدْ فَقَدَ أداة المواجهة، وأصبح أعزل لا يستطيع أن ينقذ المرأة الواقعة فى هوان السبى:

أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف.. والجدار
عن صرخة المرأة بين السبى.. والفرار
كيف حملت العار..

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسى؟! دون أن أنهار؟!

ودون أن يسقط لحمى.. من غبار التربة المدنسة؟!(٥٧).

الشعور بالعار والتخاذل يمنح الذات تساؤلها فى مرارة وأسى (كيف حملت العار) وترفض الحياة ليس هروبًا أو يأسًا، ولكن لأنها تساوت مع الموت، بل إن الموت أكثر فاعلية وقبولا، وانتظارًا. ولذا يساوى أمل بين الموت والانهيار بوصفهما خلاصًا: دون أن أقتل نفسى - دون أن أنهار!

ويتحول الشاعر من تساؤلاته مع الزرقاء - لكى يكشف ملامح الواقع المعتم، ويلتقط مفردات الموت، وما تسببه الكارثة/الهزيمة - إلى حثها على الكلام - خصوصًا وأن رغبته فى البكاء بين يديها ازدادت، لأن الموت أصبح انتشارًا، فيضفى عليها صفة جديدة بجوار صفة المعرفة والقداسة وهى البنية التى تتشرف الآنى فى ظل إمكانات الحاضر، خصوصًا وأن إمكاناتها تؤهلها لذلك، والشاعر «لا يعنى النبوة بمعناها الدينى، فهو لا يخالف قاموس الكون الذى لم يجعل نبية من النساء ولكنه يعول كثيرًا على دلالة خاصة يريدها من خلال هذه الصفة إذ هو يرمى إلى القدرة على الاستشفاف من هذه الطاقة الاستبصارية عند الزرقاء، فهى ترى ما لا يراه الآخرون فى لحظتها وهى كذلك تسبق رؤية الآخرين فى الزمن إذ يرى ما هو آت وما سجل بعد مضى الوقت»(٥٨).

صمت الزرقاء لم يعد حلا، فالواقع يزدادترديًا والانهيارات تزحف فى كل الآفاق، لذا يحثها أمل على الكلام وفضح الواقع:

تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان
لا تغمضى عينيك فالجرذان
تلعق من دمى حساءها.. ولا أردها!
تكلمى لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى... ولا الجدران!
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها
ولا احتمائى فى سحاب الدخان![٥٩].

لقد اختلطت الوسائل بين يدى أمل فلا فرق بين ما هو مقدس وما هو مدنس، لذا يطلب من الزرقاء الكلام مستخدمًا تقنية التكرار للفعل (تكلمى) الذى تردد فى الدفقة ثلاث مرات مما يؤكد حاجته الملحة للخروج من أسر الصمت الذى استشرى فى ظله الانهيار والهوان، والهروب لم يعد ذا قيمة، فالعادة اليومية: قراءة الجرائد والتدخين، كلها أشياء لم تستطع أن تبدد شعوره بالهزيمة والهوان والموت.

ويتحرك الموت عبر بنية القصيدة بوسائل عدة، تارة بالتساؤل عن مفردات الانهيار/الموت، وتارة بالخطاب من أجل استنطاقها، وتارة باستخدام تقنية سينمائية (الفلاش باك) وهى وسيلة تكسر تداعى الذات، وتأخذ القارئ إلى حضوره جديد فى ظل حضوره لحظة التذكر، فيستدعى أمل صورة طفلة صديقه الذى قتل فى ساحة المعركة:

.. تقفز حولى طفلة واسعة العينين.. عذبة
المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتى.. ونحن فى الخنادق
فنفتح الأزرار فى سترتنا.. ونسند البنادق
وحين مات عطشًا فى الصحراء المشمسة...
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان!)
فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟
والضحكة الطروب: ضحكته
والوجه: والغمازتان؟![٦٠].

البنية السردية تؤكد فى انبناء الخطاب حالة التداعى والتلقائية والعفوية، فى الوقت الذى يدهش فيه القارئ بحالة التذكر الفجائى، وهى حالة تتماهى مع مناخ الخطاب القائم على الانهيار، فهى تؤكد موتًا تمارسه الذات حين تكشف موت الآخر، الذى اختلط معه فى واقع المعاناة، ويطرح عالمين متناقضين: عالم الموت الذى يحتاج ميدان المواجهة ويتجسد فى الأب القتيل، وعالم البراءة الذى تمثله الطفلة، ويدمج الشاعر العالمين المتناقضين ليعمق إحساس القارئ بالألم والفاجعة والحزن، ويجعله يرى الانهيار/الموت وهو يتحرك، حتى إنه أصبح منكسرًا مهزومًا، يحاول الهرب من وجوده إلى الموت/الخلاص، ويكتشف إحساسه بالخزى والعار والإدانة: (فأين أخفى وجهى المتهم المدان).

وتأتى النتيجة الحتمية للموت حيث يسود كل مفردات الواقع، ولم يستطع أحد أن ينتبه إلى الانهيار، ويدرك أبعاد المأساة على المستوى السياسى، سوى زرقاء اليمامة التى قدمت كلمتها/رؤيتها ولم يستمع لها أحد، واتهمتها السلطة بالبوار والخرافة، فوقعت

المأساة، ولحق الخراب والدمار كل أرجاء الوطن:

أيتها العرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فاتهموا عينيك، يا زرقاء بالبوار!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفرار!
ونحن جرحى القلب،
جرحى الروح والفم
لم يبق إلا الموت..
والحطام..
والدمار..[٦١].

إنها لحظة المواجهة التى تكشف عرى الواقع السياسى: الواقع المتردى المهزوم، الذى يتربع على كرسى السلطة، ويقود مسيرة أجيال تتعلق بحلم جميل، حلم الخروج على العدو للتخلص منه، ولكن الرعية هى التى تدفع الثمن لحظة المواجهة، حيث تلوذ السلطة بالفرار والهروب، إنها تبغى الحياة وإن كان ثمنها موت الآخر، المعبأ بالوطنية الحقيقية، ويؤكد أمل هذه الثنائية المضادة بأن يضع ملامح الفريقين أمام القارئ، الفريق الذى لم يستمع إلى النصيحة والرأى فوقعت الكارثة، فالتمس النجاة والفرار، بل إنه

قـايض بالشـعب. والفـريق الذى يدفع الثـمن/الموت، وأصبـح الواقع مسكونًا بالموت والدمار والحطام. وتقوم بنية الموت النحوية بمؤشـر دلالى يؤكد قدرة الموت على التأثر والانتشار، حيث يقع فى تركيب الجملة فاعلا فى الوقت الذى يقع عليه الاختصاص والقصر.

وفى قـصـيـدة «الحـزن لا يعـرف القـراءة» تتـراءى عـلامـات الموت/الانهيار الجمعى، الذى يحاصر الشاعر على الرغم من عدم ذكر الموت صراحة فى عنوان القصيدة إلا أن الحزن نتيجة حتمية للموت، وحين يستعصى على القراءة يصبح موتًا:

رءوسنا تسقط.. لا يسندها
إلا حواف الياقة المنتصبة!
فارحم عذابى أيها الألم
واسند حطامى المنهار(٦٢).

فى لحظة الموت تتماهى الذات الفردانية مع الذات الجمعية: (رءوسنا تسقط) والموت يمارس سطوته واجتياحيته فتعود الذات الفردانية إلى الانفصال لترقب الانهيار، مضافة إلى موضوعها: (عذابى - حطامى) فى الوقت الذى تقوم فيه الصفة بفضح الذات وتعريتها لتقول إنها محاصرة بالموت مسكونة به.

ويبلغ الانهيار مداه فى قصيدته «العشاء الأخير» التى يستدعى فيها من خلال العنوان حادثة العشاء الأخير، حين اجتمع المسيح مع تلاميذه وأعلن خيانة أحدهم (يهوذا) الذى أشار إليه بقوله: (إن واحدًا منكم يسلمنى)، ليؤكد المعاناة فى قومه، كالتى يعيشها أمل دنقل فى واقعه الذى يسلبه الحرية، ويتآمر على حريات المفكرين

والكُتَّاب والأدباء الذين امتلأت بهم السجون، فقد أمل تعاطفه مع واقعه الباطش، وأصبح كل ما فيه موتًا يحاصره، وهذا ما يشير إليه مطلع القصيدة المعنون بـ «بكائية»:

أعطنى القدرة حتى أبتسم..
عندما ينغرس الخنجر فى صدر المرح
ويدب الموت، كالقنفذ، فى ظل الجدار
حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار
أعطنى القدرة.. حتى لا اموت
منهك قلبى من الطرق على كل البيوت
علنى فى أعين الموتى أرى ظل ندم![٦٣].

يأتى الموت محتشدًا، يحتك بالأشياء، ينقض عليها، والموقع النحوى يؤكد سطوته حيث يقع فاعلا تنصب تأثيريته على معطيات الواقع المعيش، والذات تقوم بدور المواجهة لتؤكد حياة السلب فتخاطب نفسها فى الوقت الذى تعلن وجودها فى ظل الانهيار/الموت (أعطنى القدرة حتى أبتسم) حركة التدمير (أعطنى القدرة حتى لا أموت). والاستدعاء يؤكد هذا المناخ التدميرى/الموت، فالسطر الأول يشعرنا بقول المسيح:

«يا أبتاه إن أمكن فلتبعد عنى هذه الكأس»[٦٤].
«وهو يقصد كأس الموت أو الصلب»[٦٥].

وباقى أجزاء الدفقة تشير إلى واقع العتمة والانهيار «لا تبرق فيه سوى خناجر المماليك وهم يطاردون ضحاياهم، ونحن لا نرى

إلا أجساد القتلى تتأرجح فوق المشانق أو ترقد فى البيوت حتى أصبح شبح الموت يسيطر على كل شىء»(٦٦).

ومع ذلك يستمر رفض أمل دنقل للموت الذى ينتشر فى كل شىء كأنه الهواء لكنه لا يرغب فى أن يموت.

وفى القصيدة نفسها يفتح أمل أفق الموت واسعًا، حتى يشعر القارئ أن الانهيار يغطى كل شىء، والقهر يتجلى فى أبشع صوره، حتى إنه يسلب الإنسان الإرادة، فلا يملك حتى أن يموت. من خلال استخدام تقنية الحوار، التى تمنح النص حركية ودرامية تتناسب وصراع الذات مع الآخر/الواقع، وقد استخدم أمل سمة أسلوبية تتميز بالكثافة؛ فاعتمد على «الحذف» هذا البناء الذى يتماهى مع الانهيار الواقع/الموت:

- التحيات «مساء الموت» يا قلبى
فلا تلق التحية
- من ترى مات؟
- أنا...
- أنت؟
أجل
- أنت لا تملك يومًا ان تموت
- الحمامات لوت أعناقها
والتوى حتى لسانى بالرطان
- أنت لا تعرف من أنت
- أنا
- منذ أن مات أبى

كل من تعشقه أمى الثرية

كل من تعشقه أمى: أب لى فى العماد!(٦٧).

الموت يمارس سطوته وقهره والذات تقع فريسة له تؤكد ضياعها وشعورها بالوحدة، يتجلى هذا الشعور فى البناء اللغوى للحوار، فحين يتساءل: (من ترى مات) تأتى الإجابة بـ (أنا ..) مع ترك مساحة منقوطة بعدها، يمنح القارئ فرصة الإدراك البصرى لهذه الأنا وما يلاحقها من عراء وفراغ يسكنه الموت وحده.

ومن خلال الحوار يتأكد الشعور بالضياع فى ظل الانهيار الاجتياحى، فلا تملك الذات أن تكشف نفسها ولا تعرف من هى، لأن وسائل القهر والضياع تفرض سطوتها على قدرة الإدراك. وفى هذا السياق الانهيارى/ الموت لا يدخل أمل دنقل رغبة الموت هربًا من عدم قدرته على الحياة فهو «لا يستطيع أن يعى ذاته إلا باعتباره حيًّا، وبالتالى فإنه لا يرتضى الموت لذاته أن يكون نهبًا للفناء، وفريسة لسلطان الموت»(٦٨).

فى الوقت الذى نستطيع فيه القول أن شخصية أمل دنقل تتميز بالجدية والصلابة فلا تكون رغبة الموت لديه خلاصًا، بل إنه بقدر ما يرفض الحياة يتمسك بها ويتأملها، ويحاول أن يخلع عنها ثياب الانهيار كما يقول اسبينوزا: «إن آخر ما يفكر فيه الرجل الحر هو الموت: فإن حكمته ليست تأملا للموت بل تأملا للحياة»(٦٩).

على الرغم من أن «تمنى الموت هو البديل النفسى الذى ينسى الشاعر آلامه، ويعوضه عن فقدان الحب وفشل الأحلام، وتبدد الآمال والإحساس بالحرمان»(٧٠).

الموت انهيارًا اقتصاديًا

حين يتعرض أى مجتمع لحالات القهر فإن الموت يسكن كل مفرداته خصوصًا على المستوى الاقتصادى باعتباره عصب الحياة، وتخلو الحياة من مضمونها فى ظل الفقر والجوع والأحوال المعيشية المتردية، والشعر فى كل زمان ومكان وثيقة إنسانية تكشف عرى المجتمعات ومواضع التردى والانهيار، والشعراء هم أكثر الناس تطلعًا إلى عالم أكثر إشراقًا يتجاوز الواقع المعيش. وأوطان شعرائنا الثلاثة مرت بمنعطفات اقتصادية خطيرة، فاتسم واقعهم الاقتصادى بالانهيار، فالسياب وأمل دنقل قد تعرضا لحالات الجوع والفقر، ومرَّ كل منهما بضائقات مالية طاحنة أفقدتهما الشعور الطبيعى بسعادة الحياة، أما محمود درويش فقد عانى - ولا يزال - من التآمر بكل أنواعه: النفى والنشر والقهر والسلب والضياع.

يأتى السياب فى مقدمة شعرائنا من حيث تجسيد البعد الاقتصادى فى شعره، أو كشف ملامح الفقر والجوع المضروب على عراقه، فالعقم والموت يسكن كل شىء حتى الشوارع والمزارع يعشش فيها:

أهذا انتظار السنين الطويلة
الموت فى الشوارع
العقم فى المزارع.

يرفض السياب الواقع المتحقق، فلا يراه مناسبًا بعد الانتظار الطويل، لذا يستخدم بنية الاستفهام التى توحى بالحيرة والتردد والشك بل تسير إلى النفى خصوصًا أنه يجسد معطيات هذا الواقع التدميرى الذى يشكل أفقه الانهيار الاقتصادى، ولذا «عادت الغلبة للموت على الحياة؛ لغياب الشاعر عن حضوره، وهكذا تهدم التوازن بين النقائض: الحياة والموت، الحضور والغياب، الحب والنضرة، سخاء البذل وأحجام البخل النسبى والطلق. وكان تهدم التوازن هذا بداية الانهيار الجديد والأكثر خطورة فى حياة السياب الذى عانى فيه ببطء من ذلك الموت المعنوى الطويل.. والذى مهّد لموته الجسدى ورافقه حتى النزع الأخير»[٧١].

ويعد ديوان «أنشودة المطر» وثيقة تكشف الانهيار الاقتصادى والتردى وواقع العراق العظيم والموت الذى ينشر ظلاله على الحقول فلا تثمر إلا جوعًا وعريًا وضياعًا، وإن المدنية ليست إلا موتًا يمارس سطوته على أفق الحياة وتبقى جيكور قريته بين الوجود والعدم فى ظل التردى والانهيار الذى يمتد على أفق العراق:

وتلتف حولى دروب المدينة:
حبالا من الطين يمضغن قلبى
ويعطينى، عن جمرة فيه، طينة،
حبالا من النار يجلدن بمرض الحقول المزينة
ويحرقن جيكور فى قاع روحى
ويزرع فيها رماد الضغينة.

وقد شكلت معطيات الواقع الاقتصادى رؤى السياب، فلم ير إلا موتًا يحيط بكل شىء منذ طفولته، فقد كانت بيئة الطفل يحفها الموت من كل جانب، فهل كانت حياة الجنوب العراقى آنذاك إلا موتًا كئيبًا تنطق به مظاهر البؤس والمرض والشقاء وتدور فيه هياكل البشر المتعبين حول رحى الإقطاع البغيض تمتص قواهم وتحيلهم أشباحًا تنخر فيها الجهالة والجوع والمرض(٧٢).

أتعلمن أى حزن يبعث المطر؟
كيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر(٧٣).

ويسحق الفقر والجوع الحياة فى العراق، وينتشر الضياع، وتتكاثف رؤى الإحباط لدى السياب فى ظل التدهور الاقتصادى، ويصبح انتظار المطر انتظارًا سلبيًا لا يحقق فاعلية تسهم فى إعادة الحياة، بل إن العراق وقع فريسة للجدب فامتلأ الشاعر حزنًا لهذا الواقع المعتم:

مطر...
مطر...
مطر...
وفى العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوأن والحجر
رحى تدور فى الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...
مطر...
مطر...
ومنذ أن كنا صغارًا، كانت السماء
تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر/
وكل عام - حين يعشب   - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع[٧٤].

تتفاقم الأزمة الاقتصادية، وتقوم البنى الدالة بفضح الواقع العراقى، فالجوع يسيطر على الزمن (كل عام)، وتأتى الثنائية المضادة لتأكد الموات والانهيار (حين يعشب الثرى - نجوع).

«ولا ينسى الشاعر أن يحشد فى قصائده كل المبررات التى تدفع الفرد المأزوم تحت سياط الجوع والحرمان إلى أن يواجه العالم أجمع بالحقد والسخط الذى يستدعى شعورًا حادًا بفردية المأساة رغم وضوح أسبابها الاجتماعية»[٧٥].

وتتجلى هذه النبرة الساخطة فى قصيدة «المخبر» حيث الذات ترفض الآخر، وتتقوقع، تحس بالانهيار الذى يلاحق كل شىء، فلا شىء إلا قانونها الخاص، ورؤيتها للعالم تتجسد من خلال النقد والإحساس بالضياع والفقر:

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحل به الدمار!
مالى وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين
وأريد أن أروى وأشبع من طوىً كالآخرين(٧٦).

أما الوهم والحلم الذى لا يتحقق فإن السياب لا ينشغل به، لأنه لا يستطيع أن يعبر مأساة الواقع، وبين الفقر والجوع ويملأ بطون الجوعى، وتبقى ذات السياب قلقة متوترة، لا تنسجم مع الآخر الذى يستسلم للانتظار السلبى:

فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث فى الفلاة
روح النماء، وبالبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا إن كانت الأحلام تشبع من يجوع(٧٧).

ولهذا تتخذ الذات قرارها فى ظل التردى والانهيار والموات الذى يخيم على الواقع، فيصبح الواقع أشبه بالموت، بل إن الموت لدى السياب أهون وأيسر، فهى تعيش فى ظل المصير السيئ:

إنى سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع
لا شىء غير الرعب والقلق الممض على المصير

ساء المصير!
رباه إن الموت أهون من ترقبه المرير[٧٨].

لقد عاش السياب مرحلة مأزومة اتجه فيها إلى البرجوازية الصغيرة «فى مرحلة تأريخية عصيبة تنتمى فيها للتغيير وتخشى من ممارسته وتنوء بأثقال واقع مزر متفسخ وامتدادات أجيال من الظلم والقهر والطغيان التى رسخت فى العقول عقدًا وشكوى وآلامًا وانغلاقًا مريضًا ويطغى فيها الإحساس بأن مأساة الإنسان فى أساسها فردية، وإنه رغم اندماجه المطلق الأعمى بالجماعة فى شعائرها وقيمها وطقوسها يستشعر فى قلب ذلك الاندماج أنه إن جاع أو مرض أو نكب فإنه هو وحده الذى يستعمل هذه المأساة ولا أحد سيدفعها عنه»[٧٩].

ويمتد أفق الموت فى شعر محمود درويش، وتتبلور ملامحه بوصفه انهيارًا اقتصاديًا لا سيما أن وطنًا مسلوبًا وأرضًا مغتصبة لا بد أن تثمر عقمًا وانهيارًا وموتًا، لأن الموت يمارس بكل ألوانه. هذه الرؤى المتداخلة بين رحيل الوطن وغيابه وبين الانهيارات خصوصًا الاقتصادية تتراءى فى قصيدة: «نسير إلى بلد»، حيث يقدم محمود درويش معطيات انهيارية فى هذه القصيدة القصيرة، التى نضطر إلى كتابتها كاملة حتى تتضح ملامح الانهيار والموت:

نسير إلى بلد ليس من لحمنا. ليس من عظمنا شجر الكستنا
وليست حجارته ماعزًا فى نشيد الجبال. وليست عيون الحصى سوسنا
نسير إلى بلد لا يعلق شمسًا خصوصية فوقنا

تصفق من أجلنا سيدات الأساطير: بحر علينا وبحر لنا

إذا انقطع القمح والماء عنكم، كلوا حبنا واشربوا دمعنا

مناديل سوداء للشعراء. وصف تماثيل من مرمر سوف ترفع أصواتنا

وجرف ليحمى أرواحنا من غبار الزمان وورد علينا، وورد لنا

لكم مجدكم ولنا مجدنا. آه من بلد لا نرى منه إلا الذى لا يرى: سرُّنا

لنا المجد: عرش على أرجل قطعتها الدروب التى أوصلتنا إلى كل بيت

سوى بيتنا!

على الروح أن تجد الروح فى روحها أو تموت هنا...(٨٠).

يلحظ القارئ أن عنوان القصيدة - من خلال بنيته - يفتح أفقًا من الدلالات واحتمالات التأويل، فالشاعر لجأ إلى التنكير لكلمة (بلد) فى عنوانه (نسير إلى بلد) ليقدم معطيات الموت التى تحيط بهذا البلد المنكوب الذى يعانى من الضياع وفقدان الهوية لدرجة أنه أصبح نكرة على مستوى بنيته ووجوده - ولا يستطيع أن يتمتع بخصوصية، يمنح أبناءه الأمن والاستقرار، لكنه مسكون بالموت: الانهيار الاقتصادى والفقر والجوع والحزن والانكسار: (إذا انقطع القمح عنكم كلوا حبنا واشربوا دمعنا).

وفى ظل حركة الشاعر الدائبة والبحث عن معطيات تمنحه الحياة، يصل إلى موت جديد وغربة دائمة يمارسها كل يوم: (عرش على أرجل قطعتها الدروب التى أوصلتنا إلى كل بيت سوى بيتنا!).

ولعل علامة التعجب التى وضعها الشاعر نهاية السطر السابق تشير إلى الألم والدهشة والحسرة والتعجب من واقع يحافظ على الفقد والضياع.

ويتجلى الموت فى خطاب أمل دنقل بوصفه انهيارًا اقتصاديًا، فيمارس سطوته على مفردات الواقع، فيبدو جافًا ذابلا وعقيمًا، والحياة الاقتصادية مرتبطة بالحياة السياسية، فهى نتيجة لها، فكلما اتسم الواقع السياسى بالفاعلية والعدالة والحق اتسم الواقع الاقتصادى بالرخاء والخير والحياة الكريمة بعيدًا عن المذلة والهوان، وعندما يسود القهر والظلم والقسوة لا يثمر الواقع إلا موتًا وعطنًا. يتراءى الموت/الانهيار الاقتصادى فى قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة» حين يصرح أمل دنقل:

فربما يأتى الربيع
«والعام عام جوع»
فلن تشم فى الفروع.. نكهة الثمر!
وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء. باحثًا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير
والرمال
والظمأ النارى فى الضلوع!
يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى..
يا قيصر الصقيع![٨١].

زمن الانهيار يتبدى فى مطلع الدفقة حيث يعلن الشاعر شكه فى قدوم موسم الولادة/الربيع، مستخدمًا أداة شك فى قدومه (فربما يأتى)، ثم يستخدم تقنية الاستدعاء عن طريق النص لعالم بدر شاكر السياب (والعام عام جوع؟) ليمزج مكانين يعانيان من الفقر والجوع والموت: العراق ومصر، فكما عانى العراق - فى فترة الستينيات - من ويلات الجوع والتشرد والضياع فى ربوعه حين انتشرت فيه المجاعة والانهيار الاقتصادى عانت مصر من الظروف نفسها: الفقر والجوع إنه الموت يغرس نابه فى بطون الجوعى، فى ظل القهر السياسى الذى يعانيه الوطن فى رحاب الطاغية/قيصر.

وتأتى تراكيب الانهيار الاقتصادى دالة فى موضعها حيث يسود السلب عالم الواقع الذى يمتد إلى المستقبل: (فلن نشم فى الفروع.. نكهة الثمر)، ثم تأتى تقنية التكرار لتؤكد موضع الموت/الجدب والفقر الذى يغطى أفق الواقع المتردى: (فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال) حتى الماء يعانى الشعب من فقده، وهو أهم عناصر الحياة، ولكن الشاعر أضاف إلى الماء المفقود الظمأ صفة (النارى) ليشير إلى حرقة الظمأ والمعاناة التى تفتك بالأحياء الموتى.

وفى قصيدة «العشاء الأخير» يجتاح الموت واقع الشاعر، ويمارس سطوته وقهره حتى إن الذات الطامحة تقع فريسة بين ضدين: رغبة الصعود والخوف من السقوط، حيث يتنازعها هذان النقيضان، فى الوقت الذى فقد فيه (القدرة على الحياة) وانتشرت كل عوامل الانهيار، فأصبح يعانى من ألم الجوع، فلم يعد لديه ما يعينه على الحياة وينقذه من هلاك الموت المحقق:

أعطنى القدرة حتى أبتسم
فشعاع الشمس يهوى كخيوط العنكبوت والقناديل تموت
قدمى تلتمس السلمة الأولى لكى أصعد فوقًا
ويدى تلتمس الحاجز إذ أخشى السقوط
كيف أبقى؟
عفن الموتى، وأطياب الحنوط
نكهة تكسو فناء البيوت، تسرى فى دمى
عرقًا مغرقًا(٨٢).

ثم يحول الانهيار العام إلى انهيار الذات التى تعانى من الفقد والجدب والموت، وهى تحاول فى الوقت نفسه أن تحدد رؤيتها للعالم من منظور فقدها ولهذا تطرح تساؤلا يحدد سياق علاقتها بالعالم، فهى لا ترغب فى الانفصال، بل تتأمل فى صيغة جديدة تحقق لها الاتصال والامتزاج:

جائع يا قلبى المعروض فى سوق الرياء
جائع.. حتى العياء
ما الذى آكله إذن..
كى لا أموت؟(٨٣).

البناء النحوى دال، حيث يسيطر الشاعر على القارئ حين يجعله فى منطقة التركيز فبدأ المقطع بـ «جائع» مع حذف المسند إليه (أنت) لينصب اهتمامه على الفقد والانهيار السائد لا الجوع،

ثم لجأ إلى تقنية التكرار للمفردة نفسها (جائع) حتى يشف مرارة الحرمان والمعاناة فى ظل الواقع المتردى.

ويتماهى الانهيار السياسى مع الانهيار الاقتصادى فى قصيدة (الأرض والجرح الذى لا ينفتح) فيقدم أمل رثائية للواقع خصوصًا وأن حال الأمة على المستوى السياسى والاقتصادى يرثى له، فكل مفردة من مفردات الواقع تؤكد الموت الذى يزحف على كل شىء، فالقصيدة رؤية للواقع العربى تفيض باليأس والقتامة. وإن كانت «الأرض الخراب» (أليوت رثاء للحضارة الأوربية ووصفًا للجدب الروحى والتدهور الأخلاقى فإن قصيدة: «الأرض والجرح الذى لا ينفتح» هى مرثية لحال الأمة العربية والحياة العربية ليصور هذه العوامل ويتنبأ بنتائجها وتداعياتها الطبيعية»[٨٤].

يكشف أمل هذا الواقع المتردى حين يصرح:

الأرض مازالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع،
قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد
تشد أصابع العطش المميت على الرمال،
تضيع صرختها بحمحمة الخيول.
- الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة،
وتلقى الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء!
وتزحف فى لهيب القيظ..
تسأل عن عذوبة نهرها
والنهر سممه المغول
- وعيونها تخبو من الإعياء، تسقى جذور الشوك
تنتظر المصير المر.. يطحنها الذبول[٨٥].

الموت الجبرى والاغتصاب/القهر يبدو من خلال مفردتين دالتين (دم)، و(المنزوع) ومن خلالهما ترقب الذات واقعها وترصد تحولات العالم الدموى الذى يجتاح كل معطيات الواقع. وحركية الموت تمتد للأمام، تمارس فاعليتها التدميرية، ويقوم الزمن بدوره حين يتكئ الشاعر فى بقية القصيدة على الفعل المضارع بوصفه فعلا حركيًا يمتد وتتنامى: تسوق - تترك - تشد - تضيع - تلقى - تخرج - تزحف - تسأل - تخبو - تستقى - تنتظر. وتتضح نتائج الانهيار الاقتصادى والجدب والجفاف فى الانتظار السلبى الذى يؤكد رؤية الذات للعالم من خلال البنية الدالة: (تنتظر المصير المر.. يطعنها الذبول).

ومن ملامح الانهيار الاقتصادى اعترافه بالفقر والجوع الذى تنتسب إليه الذات، وتعانى من نتائجه، ولذا تتمسك بالدعوة للثورة على الواقع المتردى، وتقود التحريض والانقلاب ضد الأغنياء الذين يصوغون وجهًا آخر مغايرًا لواقع الفقراء، يصوغون من عرق الأجراء الفقراء نقود زنا ولآلئ تاج وأقراط عاج. إن أمل دنقل ينحاز إلى الفقراء، لأنه واحد منهم يملك قوت يومه بالكاد، ولهذا «كانت هذه الثورة ترتبط بهدف أصيل وغاية إنسانية عامة هى تحقيق العدالة والحرية وسيادة العقل، فلابد أن تكون الثورة من أجل المأسورين والمقهورين والجياع فى الأرض»[٨٦].

يكشف أمل هذا الواقع المتردى وصراع الطبقات فى قصيدته «سفر التكوين» الإصحاح الرابع»:

إننى أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين

يموتون محتسبين لدى العزاء

قلت: فلتكن الأرض لى.. ولهم!

(وانا بينهم)

حين أخلع عنى ثياب السماء

فأنا أتقدس - فى صرخة الجوع - فوق الفراش الخشن!(٨٧).

وفى القصيدة نفسها يواصل أمل صرخة الذات فى ظل التدهور والتردى الذى يعانيه الواقع، لترى الحصار يفرض نفسه، ويمارس قسوته عليها، فلا يتراءى لها إلا الموت والانهيار، فتتوحد بآليات الموت، تعانى الغياب:

حدقت فى الصخر، وفى الينبوع

رأيت وجهى فى سمات الجوع!

حدقت فى جبينى المقلوب

رأيتنى: الصليب والمصلوب

صرخت - كنت خارجًا من رحم الهناءة

صرخت؛ أطلب البراءة

كينونتى: مشنقتى

وحبلى السرّى:

حبلها

المقطوع!(٨٨).

يستخدم الشاعر أفعالا دالة تكشف عمق الرؤية والتحقق من

خلال ممارسة الواقع (حدقت) التى تشير إلى التأمل والانشغال معتمدًا على تكرارها الذى يؤكد امتلاء الذات، لتكون النتيجة الاكتشاف: (رأيتنى). ويأتى الموقف الذى يعتمد على الاحتجاج والرفض من خلال بنية الفعل (صرخت) التى يعتمد الشاعر فى إعلانها على التكرار لتكون وسيلته الوحيدة بوصفه قائدًا تنويريًا يملك الصراخ/الكلمة فى مواجهة الواقع.

الموت انهيارًا تاريخيًا

حينما تشتد الأزمات على المستوى السياسى والاقتصادى والثقافى يلجأ الشعراء غالبًا إلى التاريخ/التراث بوصفه أداة مواجهة للواقع ورغبة من الشعراء فى أن يعيش كل منهم زمنين متقابلين متداخلين بدلا من زمن واحد، فيقلب الصفحات بحثًا عن مواطن القوة والعزة والشموخ لمواجهة التردى والانكسار.

وأحيانًا يحدث تراجع للتاريخ ويصبح مسكونًا بالوهن والانكسار فاقدًا حيويته وقدرته على الحركة والتأثير، بل إن ملامح إيجابيته تهشمت واكتسبت سمت السلبية.

وتاريخ أية أمة يتقدم ويتحرك طبقًا لظروفها الراهنة فى ظل متغيرات عالمية تحكمها النظم السياسية والاجتماعية والثقافية.

وحين يحدث تراجع للتاريخ القومى فإنه يمثل انهيارًا يسيطر على كثير من معطيات الواقع المعيش. فالسياب قد عاش فترات مأزومة شهد العراق خلالها تراجعًا فى ظل الصراع الأيديولوچى لسياسته المعاصرة، وتآمر القوى الخارجية عليه، فاكتسب ملامح القومية العربية التى أصابها العطب وفقدت كثيرًا من حيويتها حتى إن بدرًا كتب تعليقًا على كلمة العرب قال فيه: «ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفينين. يجب أن تكون القومية شعبية، والشعبية قومية - يجب جعل أحفاد محمد وعمر وعلى وأبى ذر

والخوارج والشيعة الأوائل والمعتزلة، يعيشون عيشة تليق بهم كبشر وكورثة لأمجاد الأمة العربية»[٨٩].

وفى بداية النصف الثانى من القرن بدأت حركة تغير المفاهيم والأيديولوچيات فى ظل التفاقم والصراع بين القوى الوطنية والقوة الاستعمارية فمثلا «القومية العربية فى هذه الأثناء قد بدأت تسير فى اتجاه تقدمى واشتراكى بعد نجاح ثورة ١٩٥٢ فى مصر وابتداء الثورة الجزائرية أيلول ١٩٥٤. لكن اهتمامات بدر القومية لم تمنعه من أن يتعاطف مع حركات التحرر فى كل مكان ويعبر عن مخاوف الإنسان الحديث وآماله فى شتى أنحاء المعمورة»[٩٠].

وحين يتأمل السياب حركة التاريخ فإنه يكتشف انهيارًا قد غطى ملامح التاريخ خصوصًا العربى وتبدلت لحظات القوى والشموخ بلحظات انكسار، وتبدل ضوؤه بالظلام، وأصبحت الذات تعانى من غربة دائمة وشعور بالعدمية والموت، ففى قصيدة: «فى المغرب العربى» يطرح السياب ملامح الانهيار التاريخى حين تدخل الذات مرحلة الكشف فتقف على حقيقة واقعها الإنسانى:

قرأت اسمى على صخرة
هنا، فى وحشة الصحراء،
علىٰ آجرّة حمراء
على قبر: فكيف يحس إنسان يرى قبره؟
يراه وإنه ليحار فيه:
أحيٌّ هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يرى ظلاله على الرمال،
كمئذنة معفرة

كمقبرة كمجد زال
كمئذنة تردد فوقها اسم الله
وكان محمد نقشًا على آجرّة خضراء
يزهو فى أعاليها...
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران من معناه،
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه، دون دم،
جراح دونما ألم(٩١).

يتهدم التاريخ فى قصيدة السياب، ويفقد حيويته، وقدرته على الفاعلية، حتى أصبح موتًا، فإشارات المجد العربى خبا ضوؤها وتبدد زهوها، والرموز الإسلامية ذات الأبعاد الخصبة والثرية فقدت معناها، وقد أحدثت بنية التحول الزمنى كان ← فأسى: (كان محمد نقشًا على آجرة خضراء) (أمسى تأكل الغبراء والنيران من معناه)، حين تحقق موت التاريخ متجسدًا فى محمد الخلاص والانتظار، والقيم، والإيمان، المنهج والتوجه، الحياة.

ويلتحم الماضى والحاضر فى لحظة الموت/الانهيار: موت محمد والله وموت الواقع العربى المعاصر: الإحساس بالغربة الدائمة والانهيارات المتعددة، فلم تستطع الذات إلا أن ترى العالم من خلال هذا الموت الذى تحقق بالتماهى والاستخراج، فالتاريخ ولى وجهه شطر مقبرة لا تمنحه الحياة، محمد:

قد مات...

ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء

فنحن جميعنا أموات

أنا ومحمد والله(٩٢).

أما أمل دنقل فقد عاش فترات تاريخية مأزومة تتسم بالصراع والانكسار، فتجسدت لديه رؤية مرتبطة بانحدار التاريخ القومى، الذى اختار أن يتقهقر للوراء صوب الهوة اللانهائية كما يقول جابر عصفور، فى الوقت الذى تتحرك فيه ذاته بحثًا عن شرعية وجودها فى ظل الحاضر، الذى أصبح زمنًا يتقاطع، والتاريخ بما يملكه من حيوية فاعلة، وقيم حية، يمكن أن تبعث فى الحاضر قوة دافعة ووقودًا لاجتياز الآتى السكونى.

وتعد قصيدة «الخيول» من أعمق القصائد التى تطرح تمزق التاريخ القومى والعربى الذى تراجع فى ظل معطيات الزيف والحضارة الحديثة، بل إن هذا التاريخ أصبح وسيلة من وسائل الانهيار والسقوط والانهزام، لأننا فصلناه عن عمقه ودمه وحياته، ونقلناه إلى محجر صحى، فطفح منه العفن، وأصبح صيغة تجلب العار والهوان.

إنها الخيول/التاريخ الإنسانى، التى تكشف عن الحياة فى شتى صورها ومسيرة الإنسان عبرها. إنها تشير إلى هذا الإنسان فى انتصاره وانهزامه، تقدمه وتراجعه. وقصيدة الخيول فى مجملها تطرح رؤية أمل دنقل للتاريخ أو الإنسان العربى - الذى كان يحمل قدرًا كبيرًا من النصاعة والقوة والعزة - فى واقعه المعاصر المهزوم، المنكسر، المتردى، والمنهار إنه التاريخ/الموت الذى يتراجع الآن

ويتقدم بدلا منه الانهيار بكل صوره.

تبدأ القصيدة بالحديث عن التاريخ المنتصر المضىء الذى حققته الخيل/الإنسان العربى، فهى التى شقت طرقًا نحو النهر، وهى التى صنعت مجدًا فى بلاد لم توطأ من قبل أى قبل الفتوحات الإسلامية:

الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف..
حيث يميل![٩٣].

لقد استخدم أمل دنقل فى بنية الدفقة المسند إليه الجملة الاسمية (الفتوحات) حدود الممالك - الركابان) حتى يؤكد ثبات هذه القيمة/الحقيقة حتى وإن تغيرت صورتها الآن، ثم وضع الشاعر فى نهاية الدفقة علامة تعجب بعد الفعل (يميل!) حتى يعطى إحساسًا بفاجعة التحول والتعجب من تراجع دورها الآن فى ظل الهوة والانسحاق والهوان. كما استخدم ضمير الغائب/ هى حتى يشير - فى شىء من المكر الفنى - إلى غياب هذا الحضور الآنى، ودورها الذى تراجع.

وينتقل أمل إلى مرحلة الانهيار التاريخى بعدما كشف عن ملامح الخيل الأول مستخدمًا ضمير الخطاب لتكون المواجهة عصرية آنية، إنه يريد فضح الواقع المعاصر وتعريته: الواقع العاجز المنكسر، إنه يتحدث إلى الخيل المعاصرة التى فقدت فاعليتها، ولم

تعد تغير على مواقع العدو فى الصباح ولم تحدث جلجلة كما كانت تفعل من ذى قبل، إنها لم تستطع أن تقلع خضرة فى طريق ركضها ولم تخلق شعورًا بالهيبة فى نفس الطفل وهى تمر أمامه فيتنحى جانبًا:

اركضى أو قفى الآن.. أيتها الخيل:
لست المغيرات صبحًا
ولا العاديات - كما قيل - ضبحًا
ولا خضرة فى طريقك تمحى
ولا طفل اضحى
إذا ما مررت به.. يتنحى؛
وها هى كوكبة الحرس الملكى..
تجاهد أن تبعث فى الروح جسد الذكريات
بدق الطبول(٩٤).

يقع السلب على الفاعلية فى الدفقة بصورة واضحة، فقد تردد النفى أربع مرات متوالية مما يشير إلى انهيار إمكاناتها الآتية: (اركضى أو قفى الآن).

ثم يجسد أمل حقيقة الخيل/التاريخ العربى الذى فقد فاعليته وتحول عن أسديته إلى سلاحف، بل أصبح تماثيل من حجر فى الميدان إلى صفات تجلب الخزى والعار:

اركضى كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف..

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار - الرياحين،
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى،
وللصبية الفقراء: حصانًا من الطين
صيرى رسومًا.. ووشمًا
تجف الخطوط به
مثلما جف - فى رئتيك - الصهيل(٩٥).

فاعلية الموت تكسو معالم الدفقة، حيث استخدم الشاعر فعل التحول والتغير الذى يضفى على معالم الموت، ويأخذها من حضورها إلى الغياب، فقد تردد الفعل «صيرى» أربع مرات + مرة بالحذف/ التقدير مما يشير دلاليًا إلى فقد القيمة التى تجسدها الخيل، بل إن التاريخ العربى يتراءى عبر منظور طبقى: فالخيل التى يرى الشاعر أنها رمز للشموخ أصبحت فى أيدى أطفال الأغنياء فوارس حلوى فى المواسم فى الوقت الذى يراها فى أيدى أبناء الفقراء حصانًا من طين مما يدل على انسحاق الطبقات الفقيرة وانهيارها اجتماعيًا واقتصاديًا، فالقيمة انهارت وخصوصًا أن الخيل تأكد لدى الشاعر موتها حيث جف فى رئتيها الصهيل.

يكسر الشاعر فعل المتلقى لهذه القصيدة الموحية الرامزة بأن يتنقل بين الضمائر فيستخدم ضمير الغائب ثم المخاطب، ثم الغائب وهذا ما يسمى فى البلاغة. «بالالتفات» ويحقق الالتفات قيمًا جمالية ويضفى على القصيدة حيوية وحركية تسهم فى تنامى النص، وتقلل فى القارئ فرصة الرصد الخارجى، فهو يحتك بعالم الشاعر ويشاركه فى التذكر بالغياب، ثم الحصار بالخطاب.

وتتماهى الخيل مع الناس فى فرضية امتلاك الحرية) والشعور بالوجود الحى والانطلاق والحركية، وذلك من خلال بنية التشبيه وذكر كل أركانه حتى يؤكد أمل حقائق لا يمكن أن يترك للقارئ فرصة تخيلها بل إنه يجسدها له على اعتبار أنها واقعة بالفعل:

كانت الخيل - فى البدء - كالناس
برية تتراكض عبر السهول(٩٦).

ويستخدم أمل الفعل «تتراكض» بوصفه بنية دالة، يشير إلى التفجر والاحتشاد بالحرية والانطلاق.. ويواصل تعرية الماضى من خلال علاقة التماهى بين الخيل والناس/الإنسان، بل إن الاختلاط والامتزاج تخلص فى التعبير الثانى من المماثلة بين الخيل والناس، وقد وضع جملة الاعتراض (فى البدء) إلى نهاية الجملة، وجعل الخيل والناس فى تساوق وتجاور وتلازم حتى يشعر القارئ بعلاقة التداخل التى وجدت فى مطلع الدفقة مفصولة (بالبدء) فى الوقت الذى يرصد فيه الشاعر معطيات التحول بين الماضى والحاضر، والماضى الذى أصبح انهيارًا أو موتًا فى الحاضر، مستخدمًا - فى رصد علاقات التحول - البنية السردية، حتى يواصل التدفق والتلقائية، مركزًا على صياغة الدفقة كاملة بضمير الغائب، حتى يشعر القارئ بغياب معطيات القوة والفاعلية/الحياة الآن:

كانت الخيل كالناس فى البدء...
تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد بالكاد،
لم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل(٩٧).

يقع السلب على معطيات الخيل من خلال المقارنة بين الخيل فى الماضى والخيل فى الحاضر، فقد تردد النفى فى الدفقة ست مرات وتحول المضارع إلى ماض وهو تحول له دلالته، حيث تتبدد معطيات الفاعلية الإيجابية إلى معطيات السكونية والسلبية، كما يشير إلى انهيار القيمة وتراجع الآن فى مقابل الماضى، بل إن «الآن» امتدت إليه يد الدكتاتورية، التى قضت على حرية الإنسان، وهنا يطابق الشاعر بين الخيل والناس من خلال الدخول فى الزمن الماضى مستخدمًا الفعل (كانت) للخيل، وحذفها لفظًا وأثبتها ضمنًا للناس (كان)، وكلاهما يتنفس حرية، ويتحقق وجوده فى الزمن الذهبى النبيل: زمن العزة والانتصار والشموخ، الذى اعتراه التغيير الآن فجف الصهيل فى رئات الخيل/التاريخ الإنسانى، ثم تم الالتحام بين الدال والمدلول أو الرمز والمرموز إليه، يعترى كلا منهما ما يعترى الآخر طردًا أو عكسًا. وتجدر الإشارة فى هذا

الموضع إلى أن أمل يستخدم أحيانًا الصفة التى لا تضفى بعدًا دلاليًا، فقد ذكر (يثقلها السنبك المعدنى الثقيل) فالفعل يثقل أعطى دلالة الثقل فما قيمة صفة الثقيل بعدها وعند إدراك الشاعر مسار التعبير واختلال القيمة لدى الخيل، تتحول الرؤية التى عرَّجت على معطيات التعبير من خلال بنية السرد إلى رؤية المواجهة مع الخيل مواجهة التاريخ نفسه ومحاكمته. فيستخدم بنية الحوار/الخطاب:

اركضى.. أو قفى زمن يتقاطع
واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى يتراجع
تنحدر الشمس
ينحدر الأمس
تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية:
الشهب المتفتحة
الذكريات التى أشهرت شوكها كالقنافذ
والذكريات التى سلخ الخوف بشرتها.
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها
تختفى
وهى.. لا تكتفى!
فاركضى أو قفى
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل![٩٨].

تبدأ الدفقة ببنية تقوم على التفاعل: اركضى = قفى، لتتفتح رؤية الانهيار والتردى = (زمن يتقاطع)، ثم يحل الموت/الانهيار

التاريخى فى هوة لا نهائية = (ينحدر الأمس)، فيقتحم التاريخ مساحة من البنية النصية من خلال فاعلية التذكر = الذكريات، التى فقدت وجودها الحى (أشهرت شوكها كالقنفذ) ثم تتعرى كاملة (سلخ الخوف بشرتها). ويتضافر التكرار الإيقاعى النغمى لحرف السين مع الأبنية اللغوية، ليكشف الرؤية السكونية التى تنشر ظلالها عبر تشكل الخطاب؛ وتنطلق رائحة الموت والانهيار للتاريخ المغلف بالعقم. ثم يقرر أمل دنقل حالة الموت التى تصيب واقعه من خلال معطيات إن فاضت تكون الحياة، وإن جفت يكون الموت: الينابيع التى إن لمست جدولا من جداولها تختفى وتجف. ومن التقنيات التى تشير إلى موضع الانهيار: التكرار للفعل (تنحدر) الذى تردد ثلاث مرات ليكشف حضور الانهيار وسطوته.

وفى نهاية الدفقة يتحول أمل من السردية – التى طال موضعها – إلى تقنية الحوار التى تعتمد على التقابل: اركضى = قفى، ثم يقرر حقيقة صياغتها للواقع المعاصر: (كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل)، وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى التحول فى الزمن الشعرى من خلال الفعل (يقودك) الذى يفرض زمن الماضى المتحول إلى المستقبل من خلال المضارع الآن، إنها مسيرة التاريخ/الإنسان الذى تماهى مع الخيل فى موضع التشبيه: كانت الخيل – فى البدء كالناس.

يسترد أمل – من خلال بنية النص – حقيقة تعتمد على طابع الأخبار فى الدفقة التى تقدم زمنين متناقضين الماضى والحاضر، مستخدمًا التقنية السردية، التى تتفق مع التوجه الحقائقى:

الخيول بساط على الريح..
سار - على متنه - الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم.
الناس صنفين:
صاروا مشاة.. وركبان
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيل فرسانها
تركت خلفها: دمعة الندم الأبدى
وأشباح خيل
وأشباه فرسان
ومشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال
الهوان(٩٩).

يأتى موضع الخيول فى البنية مبتدأ والخبر مفردًا، ليؤكد طابع القيمة فى الحياة، من خلال الزمن الماضى قبل أن يعتريه التحول، ليدخل فى جدلية مع الزمن الحاضر، فمعطيات الخيول فى الماضى: بساط على الريح، تنطلق فى اتجاهات حركية، كما تفرضها رغبة الانتصار والحرية ثم تتحول معطياتها بتحول الزمن إلى معطيات تتسم بالسلبية والانهزامية والانهيار/الموت من خلال استخدام الفعل (انحدرت) بوصفه دالا على السقوط والهزيمة لتأخذ ملامحها المعاصرة التى فقدت بريقها، بل أصبحت عديمة الجدوى، انحدرت نحو هوة نسيانها، وتمتد ملامح التدمير، فتأخذ الخيول معها جيل فرسانها الذين يحتشدون عزة ومنعة وقوة، ويمارس الزمن الحاضر تحولاته السلبية لتدرك الخيول دمعة الندم

الأبدى. ويجسد الواقع المتحول: أشباح خيل وأشباه فرسان، لذا تتحقق حتمية الانهيار التى تغطى واقعًا معتمًا يملؤه الهوان والانهزام.

ويواصل أمل خطابه الشعرى بدفقة تكشف الواقع العقيم والموت الذى يتسلل من خلال أطراف التداخل بين الرمز والمرموز إليه، حيث تقلصت خطى الزمن، وتكسرت قوادمه، وأصبح منهارًا، والمرموز إليه يطرح الحوار والانهيار:

ماذا تبقى لك الآن؛
ماذا؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المتشراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول..
(هذا الذى كسرت أنفه
لعنة الانتظار الطويل)(١٠٠).

يقوم الاستفهام بدور مهم فى تعميق صورة الخواء وإظهار مشاعر السخرية والتهكم والتعجب، وقد ركز أمل على الملمح فترددت أداة الاستفهام (ماذا)، وتركيب الاستفهام بوصفه بنية دالة

يقود التاريخ نحو المشاركة فى إنتاج الدلالة، ففى السطر الأول جاء الاستفهام تامًا: (ماذا تبقى لك الآن) ولم يضع الشاعر علامة استفهام فى نهاية السياق التساؤلى، فى الوقت الذى يستخدم ضمير الخطاب مع الخيل، ليكشف عن ملمح المواجهة الأخيرة، التى تضع الخيول فى مكانها الجديد الذى تبوأته: مكان الفقد، أما فى السطر الثانى فقد استخدم أداة الاستفهام فقط (ماذا؟) ووضع بعدها علامة الاستفهام وحذف باقى السياق، حتى يشير إلى الفقد الذى ساد واقع الخيول، ومرحلة الغياب والانهيار التى دخلتها.

ثم تأتى الإجابة/النتيجة التى تفتح باب التألم والحسرة والشعور بالعدم، واختلال «الآن» بالمقارنة بالماضى: انكسار المشروع القومى والإنسانى، إنها الحركة التى تنتج العدم: «سوى عرق يتصبب من تعب».

ويبدو التشظى فى التناثر الذى يمارسه حرف الجر (فى) من خلال علاقته بنتيجة الحركة، فقد تردد أربع مرات، ليوجه مسار الجدلية بين الماضى والحاضر، حيث التحول إلى ما هو سالب فى مقابل الماضى: الإيجابى «ولعل أكثر هذه الصور الشائهة مرارة بالنسبة لحاضر الخيول هى الصورة الأخيرة: فبعد أن كانت ظهور الخيل معدة للفوارس الفاتحين/المدافعين صارت موطأة للمرأة الأجنبية. هكذا يتبوأ مكان الفارس العربى امرأة سائحة تختال بالخيل تحت ظلال أبى الهول»(١٠١).

وتختتم القصيدة بالفقرة الرابعة التى تحمل مناخ الموت (الانهيار) الذى يخيم على التاريخ القومى وحضارة الشرق/الإنسان العربى فى تمزقه وحزنه وإحباطاته المتوالية ولذا يستخدم الشاعر

البنية السردية فى تجسيد أزمة الانحدار والموت، وضمير الغياب الذى يشكل ملامح الفقرة ليكون الغياب اللغوى مساويًا للغياب الوجودى، فى الوقت الذى تتماهى فيه الخيول مع الناس فيكون الاتجاه نحو هوة الصمت. وعندما يتماهى الناس مع الخيل يكون الاتجاه نحو الموت:

استدارت / مزولة الوقت
صارت الخيل ناسًا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت(١٠٢).

الموت بين القدرية والجبرية:

إذا كان أمل دنقل لا يكف عن رفض الموت بوصفه نفيًا للحياة، أو انهيارًا على المستوى السياسى والاقتصادى والتاريخى فإنه لا يستطيع إلا أن يثبت هذا الموت خلال نفيه، فالنفى والرفض إثبات والمطالع لقصائد أمل يشم رائحة الموت فى كل شىء - كما سبق التناول -، فهو منذور لهذا الشبح المخيف، الذى آل على نفسه أن يصادقه «كطرف فاعل فى القصيدة، يعاشر الموت ويعايشه وجهًا لوجه»(١٠٣).

ففى المرحلة الأولى التى انتشر فيها الموت بوصفه موقفًا/الموت الخارجى/العام، وقف أمل من الموت موقف النفور والرفض، يسلم به بوصفه حقيقة لها حضورها الطوفانى، فيجىء الموت طاغية تمد يدها لتنزع الحياة قسرًا وهو ما يسمى بالموت القهرى/الموت الجبرى، ومن أمثلته فى قصيدته «لا تصالح»:

لم أكن غازيًا،
لم أكن أتسلل قرب مضاربهم
أو أحوم وراء التخوم
لم أمد يدًا لثمار الكروم
أرض بستانهم لم أطأ
لم يصح قائلى بى: «انتبه»!
كان يمشى معى..
ثم صافحنى..
ثم سار قليلا
ولكنه فى الغصون اختبأ!
فجأة:
ثقبتنى قشعريرة بين ضلعين..
واهتز قلبى - كفقاعة - وانفثا[١٠٤].

لم يخطئ الشاعر حتى يدفع حياته ثمنًا لخطئه، بل إنه لقى حتفه غدرًا وجبرًا، فى الوقت الذى يطلب الحياة من خلال عدم التصالح/الموت، فبنية النص تؤكد ملامح الذات فى فاعليتها، فيقع النفى خمس مرات ليؤكد أن الذات وقعت فى منطقة السلب فى الوقت الذى يقع فيه السلب على الكينونة (لم أكن) ودخول النفى على المضارع يحول الفعل إلى ماض.

وتتضح ملامح الجبر والغدر والقسوة من خلال بنى دالة فى بنية الخطاب - خصوصًا أنه يلجأ إلى بنية الراوى/السرد، مستخدمًا ضمير الذات (أنا) - يمشى معى - ثم صافحنى - فى الغصون اختبأ.

كما يرى أمل أن القتل/الموت جبرًا يعد خديعة، ترفضها الشيم العربية وأخلاقها خصوصًا التى لم تزل حية فى مجتمعه الذى تربى فيه/الصعيد، فهو يفضل فى هذا الموت أن يكون على نقطة التساوى يرفض الاقتحام وحضور الذات ضد ذات أخرى، تريد أن تفرض قانونها: (لم يصح قاتلى بى: انتبه!).

الموت الجبرى لدى أمل لا يأتى منزلا من عند الله، لأن الله منزه عن الخيانة والغدر، وسهم منيته لا يأتى من الخلف، فى الوقت الذى ينزل الله فيه الرحمة والشفقة حتى فى الموت، ولكن الإنسان الذى تحجر قلبه هو الذى يغتال الحياة جبرًا وغدرًا، ولهذا يقف أمل دنقل من الموت الجبرى موقف الرفض، وهو ما يلح عبر خطابه، ففى قصيدته «مراثى اليمامة» يؤكد أمل:

خصومة قلبى مع الله..
إنى أنزه سهم منيته أن يجىء من الخلف
إن الذى يطلق السهم ليس هو القوس
بل قلب صاحبه،
والذى يجعل النفس تستقبل الموت راضية نبل واهبه،
فأنا أرفض الموت غدرًا
فهل نزل الله عن سهمه الذهبى لمن يستهين به(١٠٥).

ولكن أمل يسلم بالقدرية، ويراها تغطى ملامح أشياء كثيرة فى واقعه من أهمها: الموت، فهو لا يقف من الموت القدرى موقف الرفض، والنفور، بل إنه يقف منه موقف التسليم والمصادقة، يستسلم لقسوته حيث يغتال بسمة الفقراء الكادحين، الذين يغنون

لهذا الفضاء الرحيب، على الرغم من عيشه الكاد والفقر والكد والعناء ومن أمثلة الموت القدرى موت عامل البناء الصعيدى - الذى سقط من أعلى سقالة البناء وهو يمارس الحياة والفاعلية - فى قصيدة (وجه) من «الجنوب»:

من أقاصى الجنوب أتى عاملا
للبناء
كان يصعد «سقالة» ويغنى لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب،
وبالأعين الشاردة..
كنت أقرأ نصف الصحيفة،
والنصف الآخر أخفى به وسخ المائدة.
لم أجد غير عينين لا تبصران..
وخيط الدماء.
وانحنيت عليه.. أجس يده
قال آخر: لا فائدة
صار نصف الصحيفة كل العطاء
وأنا.. فى العراء(١٠٦).

استخدم أمل دنقل مجموعة من التقنيات الفنية التى تكشف عن رؤيته للفقد، فقد وضع الحياة فى مقابل الموت من خلال تصويره المشهدى، الذى يعتمد على المفارقة فى ابتداء القصيدة لرسم ملامح الجنوبى: عاملا للبناء يغنى لهذا الفضاء، فالحياة تمارس احتشادها فى خلايا هذا العامل البسيط، يغنى، ثم يمارس الموت

احتشاده - أيضًا - فى اللحظة نفسها، ليسقط هذا المغنى فجأة، فى اللحظة التى يرصدها أمل بدقة وصدق وهدوء: (كنت أقرأ نصف الصحيفة)، لذا يعرف أمل أن الموت قد فرضته الصدفة والقدرية الخاصة.

ومن البنى الدالة على ملامح الفقد والموت فى هذه القصيدة استخدام القافية الساكنة «التى تحول» وحدة الحالة «إلى مجموعة من الأجزاء التى تحتاج إلى تدفق دلالى للربط بينها»[١٠٧].

فالمقطع الصوتى يمثل سكونية الموت التى حلت وغطت الأشياء من حوله فكأن الموت أصاب اللغة فى معطاها الصوتى/ساكنًا. ومن ملامح التسليم بالقدرية - فى هذه القصيدة - إحساس - أمل تجاه عامل البناء، خصوصًا تفقد وجهه الذى ارتسمت عليه علامات الموت، وتؤكد البنية اللغوية - فى قوله:

(وانحنيت عليه أجس يده) بوصفها بنية دالة - على التعاطف والخضوع والتسليم.

يشكل الحب وجودًا حركيًا فى حياة الإنسان إذ يصنع المعجزات، ويجعل الإنسان فى دائرة التعرف على وجوده من خلال اعتراف الآخر به، وبأنه مرغوب فيه بل حياة الآخر تتجلى من خلال التواصل والتحقق الثنائى لما فى الحب من تعامل مع الذات وانتصار على الفردية، وتضحية بالأنانية، وإذا كان فى حيرة الحب ضرب من التجريب الميتافيزيقى فذلك لأن المحب يخرج من ذاته، ويضحى بتمركزه الذاتى، بل إنه يسعى جاهدًا فى سبيل ترويض ذاته على إعطاء الأولوية - أو الصدارة - للآخر!، فالحب فى حقيقته - لا يخلو من جهد إرادى تعمل بمقتضاه الذات على هدم أنانيتها الأصلية، لكى تضحى بنفسها فى سبيل ذلك «الآخر» الذى تأخذ على عاتقها الارتباط به والوجود من أجله(١٠٨).

فالحياة تكمن قيمتها فى الحب حيث «الحب قيمة أصلية تدخل فى نسيج الوجود البشرى، إن لم نقل بأنه «القيمة الكبرى» التى تخلع على الحياة البشرية جانبًا غير قليل من دلالتها»(١٠٩).

وقد أفاض الشعراء على مر العصور فى التعبير عن هذه العاطفة وهذا المظهر الإلهى فكثرت أحاديثهم عن الهجر والصد والفراق والوداع بوصفها موتًا، وعن الوصل واللقاء والقرب أو التحقق والارتقاء والسمو بوصفها حياة. وما الشعر إلا بوحًا أحيانًا يكون صريحًا وأحيانًا يكون مضمرًا.

ونار الشوق هى النار المتأججة دومًا، لا تستكين ولا تهدأ، بل إنها تضطرم حتى فى اللقاء فتشير إلى صدق الحب وتفرده، وهذا يتأكد فى قول ابن عربى حين أشار بقوله «الشوق الذى يسكن باللقاء لا يعول عليه».

والشاعر المعاصر شأنه شأن الشاعر فى أى زمان ومكان فى مشاعره وأحاسيسه وعلاقاته الإنسانية على الرغم من اختلاف الأشكال العلائقية؛ فالسياب - فى مرحلته الباكرة - يختل لديه التوازن العاطفى حيث الإخفاق فى الحب، «والإخفاق عنده يتبلور من خلال خطين متوازيين: البحث عن المرأة، والفراغ العاطفى،: إنه يصرخ فى وسط صحراء لا مورد فيها «فالحبيبة» لا تلبى وعدها، والشاعر يتمنى لو تفعل، ولذا فهو يبحث عنها هنا وهناك، ولكنه يجد نفسه وهو يدخل عالم المرأة، أنه يدخل فى أدغال ليس يدرى ما إذا كان سيخرج منها سالمًا، وهنا يبدأ التساؤل: ترى هل سيعود علىَّ بنفع؟ هل سأظفر بحب متبادل»[110].

ويبدو أن إحساس السياب بالإخفاق فى الحب لم يفارقه لحظة، بل كان دائم التطلع إلى التحقق مع المرأة التى تنأى عنه، وقلبه مضطرم، ونار الحب تتقد، ففى ديوانه «قيثارة الريح» تتشكل مرحلة أخرى ليست بعيدة عن المرحلة الأولى، فالبحث عن المرأة لا يزأل قائمًا، وقلبه لم يزل ملتهبًا:

وقلب دائم الهيمان أضحى   لفرط الشوق يلتهب التهابًا[111].

وتظل حيرة البحث عن الآخر «ليلى» تمارس حضورها، فالفقد وعدم التحقق يعد موتًا تعانيه الذات السيابية:

ومجنـــون يهيـم بألف ليـلى فلا وصلا ينال ولا اقترابًا[١١٢].

يفجر الحب الطاقات الكامنة فى نفس السياب، ويجعله قادرًا على إدراك ذاته مستشعرًا مذاقها، ثم يأتى الموت متشابكًا مع الحب «فالموت إذ يلم بالشاعر من كل الجهات، ويمنعه، فيما يمنعه من العيش إلى جانب حبيبته، نراه وقد انهزم أمام ضربات الحب، فـــالحب واهب الحــيـــاة إنـه يقلب ذر الأمـــوات إلى دم وأحياء»[١١٣]. الحب عند السياب له قانون خاص ومعطيات فريدة- يرتبط بالموت، فيبدو أكثر قسوة من الموت وأعنف من لظى البركان:

فإن أحببتك الحب الذى أقسى من الموت
وأعنف من لظى البركان والحب الذى يأتى
إلىَّ كأن نفخ الصور فيه، فكل ذر الميتين دم وأحياء
فذاك لأنك النور الذى عرَّى دجى الأعمى.
وأنت صباى عاد.
وأنت حبيبتى، أفديك، أفدى خفق جفنيك[١١٤].

يأخذ الحب طابع التشابك والتداخل والاصطراع، فالسياب يكشف من خلال الصور المتنامية جو القيامة والبعث، فالحب يتحول من كونه وجودًا إلى الموت الذى يمارس سطوته، تصبح الذات رهينة التجاذب مع الآخر فى ظل التحول فى حقيقة الحب، ربما يصل هذا التحول إلى رغبة فى التملك «ولكن من المؤكد أن الحب الحقيقى هو تلك العلاقة الثنائية التى لا يستأثر فيها أحد الطرفين بمركز الثقل. بل يعد كل منهما نفسه مجرد جزء من كل،

وينظر فى الوقت نفسه إلى هذا الكل على أنه حقيقة تعلو على كل منهما، بحيث لا يوجد الواحد منهما والآخر إلا بقدر ما يشارك فيها»(١١٤).

ومن العوامل التى تواجه الحب فى عالم السياب الواقع المتردى، الذى ينسج كل خيوط القهر، ويمنح العقم والجفاف، فيرتبط هذا الحب بالموت، ويصبح الأول ضحية الثانى. يرسم السياب صورة هذا الواقع:

الموت فى الشوارع
والعقم فى المزارع
وكل ما نحبه يموت
الماء قيدوه فى البيوت
وألهث الجداول الجفاف(١١٦).

الحب بوصفه عاطفة يتناقض مع عالم العقل يرى محمود درويش أنه قدر ومشيئة، لا يملك الإنسان ردها أو الهرب منها، بل هو مثل الموت وعد، وحين ينهار هذا الحب يتحول إلى موت يعيش الإنسان أحزانه ويقاسى ويلاته، تتجلى هذه الرؤية الثنائية بين الموت والحب فى قصيدة «شتاء ريتا»:

أتأخذنى معك؟
فأكون خاتم قلبك الحافى، أتأخذنى معك
فأكون ثوبك فى بلاد أنجبتك.. لتصرعك
وأكون تابوتاً من النعناع يحمل مصرعك

وتكون لى حيًا وميتًا،

ضاع يا ريتا الدليلُ

والحب مثل الموت وعدٌ لا يُرَد.. ولا يزول[117].

وفى قصيدة «عند أبواب الحكاية» يرى درويش أن الانكسار العاطفى يجتاح كل مفردات الواقع المعيش، والذبول علامة الموت، الذى يكرس وعى الشاعر بالعالم، وهو يرى أن كل شىء مهيأ للانكسار، وتسعى ذاته الفردية إلى التخلص من قانونها الضيق إلى التواجد بالذات الجمعية التى تعيش واقعًا متردئًا يخلق حالة الموت الذى يتماثل والانهيار العاطفى:

كل شىء جاهز من أجل هذا الانكسار العاطفى

شجر السرو، وورد الحائط الأحمر، والدمع المخبأ

وطريق لا يؤدى بى إلى بيت ومرفأ

وتحيات الحديد

لم يكن غير السكان والألوان. مُت يا حب فىَّ

لا أرى النهر على هيئة أفعى ونهايات نشيد..[118].

تتجلى رؤية العالم من خلال البنية الدالة فى خطاب درويش. فالدلالة التى يطرحها عنوان قصيدته «أنا العاشق السيئ الحظ» تقودنا إلى شعور الذات بانهيار الترابط العاطفى الذى يتأسس نتيجة ظهور معطيات التدمير: الحصار - الفراق - الحرمان - القهر - التآمر - اليأس، فالآخر الذى تقوم عليه قواعد الانطلاق العاطفى أصبح فى حالة غياب وأصبحت الذات تعانى موتًا فى ظل

عـدم التـبـادل لأن الإنسـان يـريد فـى العـادة أن يجـد أمـامـه ذلك الموجـود الذى يبادله حبًا بحب وتلك الحيـاة الواعيـة التى تشـعـره بأنها فى حاجة إليه بحيث يريد كل منهما الآخر، ولا يحيا الواحد منهما إلا بالآخر»(١١٩).

ومـحـمـود درويش من خـلال بنيـة العنوان يؤكـد دور التـبـادل وأهميته، وانهيار الأمل ومعاناة ذاته وهى تناوش الواقع حتى تدرك وجودها وشعورها بالصراع والضياع «أنا العاشق السيئ الحظ»، ثم يقدم درويش مفردات: الموت/الانهيار العاطفى، مستخدمًا تقنية الخطاب مع المحبوبة التى أخذت ملامح التراجع/الانهزامية:

أنا العاشق السيئ الحظ. نامى لأتبع رؤياك، نامى
يهـرب مـاضى مما تخـافـين. نامى لأنسـاك. نامى لأنسى مقامى
على أول القمح فى أول الحقل فى أول الأرض. نامى
لأعرف أنى أحبك أكثر مما أحبك - نامى
لأدخل دغل الشعيرات فى جسد من هديل الحمام
ونامى لأعرف فى أى ملح أموت، وفى أى شهد سأبعث حيًا،
ونامى لأحصى السماوات فيك وشكل النباتات فيك. وأحصى يديا
ونامى لأحفر مجرى لروحى التى هربت من كلامى
وحطت على ركبتيك.. لتبكى علىّ(١٢٠).

ويتحقق الموت على شكل المحبوبة ويأخذ سمتها وتقوم البنية الدالة بفـاعليـة كـبيـرة حـيث تقـوم بدور الاسـتـقطاب الدلالى أو

الاختزال الدلالى للنص فى عرض بنائى يتسم بالإغراب من خلال صوره المتعددة، ويتضافر الموت والحب، بل يمتزجان كما فى قصيدة «امرأة جميلة فى سدوم»:

يأخذ الموت على جسمك شكل المغفرة
ويودى لو أموت
داخل اللذة يا تفاحتى
يا امرأتى المتكسرة
ويودى لو أموت
خارج العالم.. فى زوبعة مندثرة(١٢١).

أمام قسوة الواقع تحاول الذات أن تعبر أزمتها بالموت ولكنه ليس موتًا ميتافيزيقيًا، إنه موت داخل اللذة وخارج العالم، تحقق من نوع خاص يكتبه الحب «فالحب هو الذى يحررنا من سجن الفردية، وهو الذى يشبع ما فى نفوسنا من حاجة إلى تحطيم أسوار الوحدة أو الانفصال. وليس «الجنون» insanity سوى العجز المطلق عن الخروج من عالم الذات، أو التغلب على ذلك الانفصال الميتافيزيقى الأليم»(١٢٢).

صراع الذات والعالم يمارس حضوره عند كل الشعراء المعاصرين، فتتكسر أمام القسوة والصلابة وحين تتعدد معطيات التدمير والانهيار، فإذا كان درويش - قد استطاعت ذاته الحضور خارج العالم فإن أمل دنقل يكشف أوراق الانهيار ومواضع التعفن فى هذا العالم الذى يعيشه فهو يعترف بموته:

العالم فى قلبى مات
لكنى حين يكف المذياع، وتنغلق الحجرات:
أخرجه من قلبى، واسجِّيه فوق سريرى
أسقيه بنبيذ الرغبة
فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة
لكنى.. تتفتت بشرته فى كفى
لا يتبقى منه سوى.. جمجمة.. وعظام!
... ... وأنام!![١٢٣].

تشير بنية «العالم فى قلبى مات» إلى الفاعلية السلبية التى يمارسها العالم فى الوقت الذى تجتهد فيه الذات للخروج من أسر السلبية إلى الإيجابية على الرغم من اكتشافها لمعطيات الانهيار والتردى: الأطراف الباردة الصلبة - جمجمة - عظام - هذه الموتية التى تغلق كل أرجاء الواقع تقود الشاعر إلى رؤية حتى فى الحب الذى يقوم على أسس الارتقاء والنمو يتعرض لهذا الواقع فيأخذ بطابع الانهيار والموت وتكسو ملامحه الانهزامية، ففى قصيدة «الموت فى لوحات» يكسو الموت ملامح الحب وتفتقد الحبيبة كل مقومات الوجود الحى الذى يمنحها شارة التداخل والامتزاج والتحقق:

حبيبتى فى لحظة الظلام، لحظة التوهج العذبة
تصبح بين ساعدىَّ جثة رطبة!
ينكسر الشوق بداخلى، وتخفت الرغبة
أموء فوق خدها

اضرع فوق نهدها

أود لو أنفذ فى مسام جلدها

لكن.. يظل بيننا الزجاج.. والغياب.. والغربة!

... ...

وذات ليلة، تكسرت ما بيننا حواجز الرهبة

فاحتضنتنى.. بينما نحن نغوص فى قرارة التربة

تبعثرت فى رأسها شرائح الصورة والنجوم

واختلطت فى قلبها الأزمنة الهشيم

لكنها وهى تناجينى

سمعتها تنادينى

باسم حبيبها الذى قد حطم اللعبة

مخلفاً فى قلبها.. ندبة!!(١٢٤).

الاستجابة والتواصل عند المحبوبة منذرتان للانهيار والتردى/الموت، فالحبيبة المعبأة بالسخونة والفاعلية تدخل مرحلة الموت فهى تحولت من لحظة التوهج إلى جثة رطبة ثم تتطور فى اتجاه الانهيار حتى يتلامس هذا الانهيار مع العاشق المسكون بالانتظار والوعد من خلال البنية الدالة (ينكسر الشوق بداخلى) ويحدث الموت: (تخفت الرغبة).. ويظل العاشق فى ظل الانهيارات المحيطة به - حالمًا بالتداخل والتوحد (أود لو أنفذ فى مسام جلدها) ثم تحدث الفجيعة التى تكشف الانهيار لا الموت) فحبيبته لم تزل على ولائها القديم لحبيب موغل فى دمها حتى إنها نادته أى الحبيب الجديد باسم الحبيب القديم. ولكن ذلك كان إيذانًا بالدخول فى حومة الانكسار والحزن والانهيار (مخلفاً فى قلبها.. ندبة!!).

الشاعر المعاصر - من خلال تفاقم واقعه السياسى والاقتصادى والاجتماعى وتقلبات أحواله يتفجر فى نفسه - إحساس بالعجز والاكتئاب وعدم القدرة على التواصل والتكيف مع المحبوبة الأنثى أو الوطن؛ فالانهيار العاطفى مرتبط بشكل أو بآخر بمجموعة الانهيارات الأخرى التى عرضتها الدراسة. فكلما ازدادت هذه الانهيارات ضراوة وتفاقمًا اتسعت هوة الحرمان والحزن واليأس والشعور بالهزيمة.

الموت مصيراً إنسانياً

اختلفت رؤية الشعراء المعاصرين الثلاثة المعنيين بالدراسة فى رؤيتهم للموت بوصفه مصيرًا إنسانيًا، فقد تشابه السياب وأمل دنقل فى الشعور المبكر بحتمية الموت بوصفه خلاصًا لمعاناتهم الشخصية، حيث أصيب الاثنان بالمرض مبكرًا، أما محمود درويش فإن الموت لديه مواجهة وحياة، إعادة خلق وتكوين وجود حى أمام الانهيارات المتعددة التى تناولها البحث فى مواضع سابقة.

فالموت عند السياب لم يكن أمرًا جديدًا «لم يقع كحادثة مفاجئة تداهم إنسانًا معافى منعمًا بصحة الجسد ويمتلئ قلبه بآمال الحياة العديدة.. لم يجئ كمفاجأة رقيقة، كرجفة خاطفة فى غرفة خاوية، بل جاء خاتمة لموت معنوى طويل، ولذا كانت معاناة السياب للموت هادئة رقيقة هدوء من يعاقر أمرًا يتوقعه ويترقبه ويعرفه حق المعرفة، ولكنها فى الوقت ذاته ومن جانب ثان معاقرة حادة صاخبة لأنها آخر وأقصى ظلم لا مبرر يحل بالشاعر الذى كان الشعور بوطأة الظلم ومرارة الاستلاب محور شعره»(١٢٥).

والمتأمل فى قصائد السياب سوف يجد إنسانًا مدفوعًا برغبة جارفة نحو الموت وهو ينتمى إليه أكثر من انتمائه للحياة، وهذا لا يعنى السأم والملل من الحياة ولكنه يعنى أن عشقه للحياة وحبه لها كثيرًا ما يدفعه إلى الاستطراد فى نقيضها. و«الجزء من الموت هو

أقوى ما يكون عند المتبرمين بالحياة بينما هو لا يكاد يقض مضاجع أولئك الذين يشعرون بقيمتها»[١٢٦].

وقد تعددت صور التعامل مع الموت فى خطاب السياب، فى الوقت الذى يسيطر الهدوء والقبول والألفة مع الموت على أفق رؤيته، فكل الأشياء - من حوله - تنفض فى سرعة خاطفة، وهو يفقد اتزانه معها ويرى أنها تسير إلى عدم، وأقدامه تنغرس فى عالم الموت موت الروح والجسد «فكأن توحد المرض يستدعى التفكير بالموت والموت بدوره يعيد الشاعر إلى أقصى الشعور بالفردية والشخصية سيما وأن فترة المرض قد طالت وانفض الأصدقاء وتقطعت كل الأسباب التى تربطه بالحياة»[١٢٧]. وهذا قلل من رهبة الموت وجعله أليفًا، فإذا أردت كما يقول سينكا ألا تخشى الموت فعليك ألا تكف عن التفكير فيه لحظة، ففى المرحلة الباكرة من حياة السياب أخذ التعبير بالموت طريقًا واضحًا فى التعبير عن قضايا الحب والبحث عن المرأة والرغبة فى التحقق، والفراغ العاطفى، والألم، وتمتد هذه المرحلة حتى ديوانه «قيثارة الريح» حيث الفشل والإخفاق فى الحب يلاحق حبه وقلبه.. فتكثر أساليب النداء والاستفهام الدال على الحيرة والقلق، ويغطى الموت مساحات كبيرة من رؤيته للعالم.

أما فى ديوانه «أزهار وأساطير» فإن الإخفاق والفشل يمتد عبر صفحات الديوان، ويفرد الموت ظلاله على رؤيته، غير أن موتيات رؤيته لم تكن من جراء البحر وفقدان المرأة، ولكن المرض الذى بدأ يغالبه ويصيبه بالإنهاك والتعب وعدم القدرة على الحركة والتواصل والتداخل مع الآخر المحبوب.

وفى ديوانه «أنشودة المطر» يأتى التعبير بالموت عن القضايا

السياسية والاجتماعية أكثر وضوحًا وأشد حضورًا، فى ظل معاناته الخاصة واشتداد وطأة المرض، فالموت ثعلب وفارس: قوى أكثر بطشًا وفتكًا بالإنسان فهو يصرح فى قصيدة بعنوان «ثعلب الموت»:

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ
النصل، آه
منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهددًا. يا إلهى
ليت أن الحياة كانت فناء
قبل هذا الفناء، هذى النهاية
ليت هذا الختام كان ابتداء[١٢٨].

من هذا الكائن الضعيف أمام قوى التدمير التى تهيمن على الواقع؟ ويستخدم السياب بنى دالة تجعل من الموت قوة مخيفة وساحقة: ثعلب الموت (فارس الموت وكلاهما له خاصية، فالأول يحمل بعد المراوغة والدهاء، والثانى يحمل قدرة التجاوز والتخطى وقدرة الامتلاك وإخضاع الإنسان، و«عزرائيل» بوصفه بنية دالة، حيث يرتبط فى الوعى الجمعى بالبطش والقوة والجبروت.

ويدرك السياب ضعفه الإنسانى أمام القوى الفتاكة القاتلة، فيأتى الموت انتصارًا وخلاصًا، ترجوه النفس، فى الوقت الذى يكشف فيه النص عن المعاناة والألم اللذين يفقدان الشاعر تواصله مع الحياة، مستخدمًا تقنية التكرار «آه». «إن الموت هو الحد النهائى الذى يتحدى القيم، ويكذب شتى مزاعم الإنسان، ويلقى على كل ما فى وجودنا من آمال ظلال الفناء الأسود البغيض»[١٢٩].

وينشر الموت ظلاله على كل ربوع الواقع المعيش، ويكتسب خاصة

التناسل والتوالد، حيث الاحتشاد والفناء، فتخرج صورة تغطى كل شىء: المستقبل:

الموت فى البيوت يولد
يولد قابيل لكى ينتزع الحياة
من رئم الأرض ومن منابع المياه
فنكلم الغد(١٣٠).

أصبحت رؤية السياب الموتية مسيطرة على كل أحاسيسه وعالمه، بل إن كل شىء يسير فى اتجاه العدم، فالموت أكثر بقاء وخلودًا من الحياة، فهى تافهة ما دام الردى منتهاها:

ولا شىء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول
- خريف، شتاء، أصيل، أفول
وبان هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما فى الحياة(١٣١).

ويستسلم السياب إلى مصيره الحتمى، الذى يرى فيه الخلاص، وهو راحة بعد تعب، وأمن بعد خوف وشقاء، وتقوم البنية اللغوية بدورها فى كشف العلاقة المتبادلة مع الموت، حيث تحول السياب من موقع المنادى بوصفه واقعًا عليه السلب والتدمير، إلى فاعل/مناد للموت:

فيا قبرها افتح ذراعيك
إنى لآت بلا ضجة، دون آه(١٣٢).

استطاعت تجربة المرض عند السياب أن تشكل رؤيته للعالم، وأن يرى الموت فى كل شىء، لقد تشكلت العدمية وأصبحت الحياة بلا جدوى، بل أصبح الموت ملاذًا وخلاصًا ونعيمًا، يفر إليه متبرمًا تارة، وتارة قانعًا بالإقامة فى رحابه بلا توجع أو تألم. كما ارتبطت القضايا الأساسية المعيشة بالموت. يأخذ الموت فى تجربة محمود درويش منحى مغايرًا عن السياب وأمل دنقل فبعده عن المرض لم يجعل من الموت عالمًا تأمليًا وجوديًا، فانشغل بالموت على اعتبار أنه نقيض الحياة، وهو معبأ بطاقة الحضور، وقد جعلت منه تجربة النفى والاضطهاد الصهيونى إنسانًا مشدودًا إلى الحياة، يقبل عليها ويصادق الموت لأن الموت يصادقه فى كل يوم: القتلى، سلب الحريات، التشريد، النفى، فلا يطلب الموت لكى يتخلص من الحياة، ولكنه كان يأمل أن يفلت من ضعفه الإنسانى وطبيعته الوجودية، حيث يتأثر به الموت ويتحول من الوجود إلى العدم، لذا يتمنى لو كان حجرًا، لا يعتريه العدم والزوال، فيستدعى خطاب الشاعر القديم الذى دخل دائرة البحث عن بديل للعدمية:

«ليت الفتى حجرٌ...»
يا ليتنى حجرٌ..»(١٣٣).

ويتعامل درويش مع الموت على اعتبار أنه حضوره بهى، يضيف بعدًا مفارقًا لواقعيته:

معبودتى ماذا يقول الصوت
ماذا تقول الرياح للوادى

كن طبيبًا
كن مشرقًا كالردى[١٣٤].

ويتقدم الموت خطوة فى تجربة درويش ليأخذ صفة القبول الجميل على اعتبار أنه وصل إلى مرتبة المقدسية والمغفرة:

يأخذ الموت على جسمك
شكل المغفرة[١٣٥].

ويرى درويش أن الموت يحمل فى حوزته الحياة، لذا لا يلين ولا يحبط ولا يحزن، بل إنه يحتفل بالصمود والتحدى والمقاومة ويرى أن الموت قادم لا محالة وسوف يولد من رحم الموت:

وحبوب سنبلة تموت
ستملأ الوادى سنابل[١٣٦].

لم ينشغل محمود درويش بالموت الحقيقى ولم يخشه، ولم يطلبه للتخلص من حياته البائسة، ولكنه يطلبه للتخلص من العار والضعف والمهانة والذل، إنه يؤثر الموت على حياة الخنوع بوصفه شرفًا ومغفرة له تفرده الجمالى الخاص.

انشغل أمل دنقل بالموت فى دواوينه الأربعة الأولى انشغالا عامًا بوصفه معادلا للسقوط والانهيار السياسى والثقافى والاقتصادى/انهيار التاريخ القومى، أما الموت الداخلى بوصفه مصيرًا إنسانيًا/الموت الخاص لم ينشغل به إلا فى المرحلة الأخيرة:

مرحلة المرض فى ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨».

وموقفه من الموت لم يكن مماثلا للموت عند الشاعر الرومانسى، فهو لم يرفضه، بل لا يهابه، ويواجهه فى ثبات وإقدام، ولا يراه فى مفارقة الروح للجسد، بل فى معطيات الواقع وإمكاناته، فهو يؤكد بقوله: «أنا لا أخاف من الموت على الإطلاق ولكن ما هو نوع الموت؟ ليس الموت فى مفارقة الروح للجسد .. هناك الموت غدرًا مثل الجندى الذى ترسل به إلى الميدان دون أن تتخذ الاحتياطات لكى ينتصر.. هناك الموت سأمًا ومللا مثل الحياة التى يعيشها الكثيرون فى المدن الصفيحية والميكانيكية الفارغة.. هناك الموت تحسرًا وعجزًا مثل الموت الذى نمارسه عندما نستمع إلى أنباء بيروت»[١٢٧].

ويأتى الجزء الثانى - (أوراق الغرفة ٨) فى عالم أمل دنقل - إذا اعتبرنا أن دواوينه تمثل الجزء الأول - مشكلا لتجربة مغايرة، بل إنها جديدة من حيث الرؤية والأداة فإذا كانت تجربة أمل الأولى تجارب غيرية لو استعرنا هذا المصطلح الكلاسيكى، اهتم بالآخر فى مقابل الأنا، بل إن الآخر كان متماهيًا مع الأنا، لذا انتشر عالم الموت العام فى هذا الجزء، ولعل هاجس الموت الذى سيطر على رؤيته فى أخريات حياته دفعه إلى التأمل فى الكون اللامحدود تأملا داخليًا، وأصبحت الحوادث والموجودات الخارجية لا تمثل دافعًا للكتابة باعتبارها خارجية ومنفصلة عن ذاته، بل إنه عقد بينه وبينها صلة صوفية تشبه فى تجلياتها عقيدة «وحدة الوجود»[١٢٨].

والذى حقق فرصة التحول من العام إلى الخاص فى تجربة أمل دنقل - وجعله يتأمل الوجود الإنسانى فى شىء من الهدوء والاستبطان محاولا أن يجد تفسيرات لمجموعة من العلاقات

الوجودية أهمها علاقة الموت والحياة - تجربة المرض، «فلا ينكر أحد أن مشاعر المرض ثقيلة وقاسية، فهى تفجر فى النفس طاقات هائلة من الألم والأسى والحزن والشجن، كما أن المريض الذى تتسرب إلى نفسه فكرة الموت يظل فريسة شعور أليم بضياع شبابه وحياته»[١٣٩].

ويؤكد أمل هذا الشعور الانكسارى فى ظل المرض بقوله «فى حالة المرض يشعر الإنسان بضعف شديد ويعتقد أن العالم يتخلى عنه، مادامت الحياة نفسها تتخلى عنه فالعالم بالتالى يتخلى عنه.. والناس بطبيعتهم يفرون من السفن الغارقة»[١٤٠].

ولعل فى اعترافات أمل ما يعين على تأمل تلك التجربة والتحول من الموت العام/الانهيار القومى الذى مارسه طوال أعماله قبل المرض إلى الموت الخاص الذى يعانيه فى كل لحظة، فتجربة المرض لدى أمل - كما يراها هو وتؤكدها قصائده - تجربة هدوء وتصالح كما يعلن لمجلة اليمامة حين سألته:

ماذا أضاف إليك المرض؟

أمل: طبعًا قبل المرض لم يكن الإنسان يحسب حسابًا لأى شىء سواء كان يظهر أو يتحرك أو يتشاجر - دائمًا كانت هناك خصومة بينى وبين الأشياء، المرض يعطى الإنسان نوعًا من التصالح والهدنة مع العالم والحياة.. ولذلك فإن درجة الخصومة - قد لا تصبح أقل - ولكنها تصبح أكثر نعومة وأكثر خفاء.. المرض يقف فى مواجهة المجهول والمطلق الذى هو الموت والذى يأتى فى أى لحظة وبالتالى فإن كثيرًا من الصغائر التى كان يتوقف عندها الإنسان قبل المرض تصبح بعد المرض لا شىء ويستطيع الإنسان أن يتجاوزها دون أن يهتم بها»[١٤١].

لم يكن أمل دنقل متبرمًا من الحياة فى ظل مرضه، فلم يفر إلى الموت بوصفه خلاصًا من الحياة، ولم ينزو فى ركن قصى، يصيبه الاكتئاب والحزن والشعور بالاغتراب والحرمان كما فعل الرومانتيكيون، بل إنه فى أقسى حالات الألم والمرض كان مندفعًا فى حضن الحياة، يصادق الموت فى كل لحظة، ينظر إليه نظرة أبية، على الرغم من أن «المرض فى حياة أى إنسان عدو لدود يهدد هذه الحياة ويفضى بها إلى الموت، وحينما ذاق شعراؤنا مرارة آلام المرض تفتحت مشاعرهم وأحاسيسهم.

وعند ذاك شعروا أن حياتهم مهددة بالموت ولا ينكر أحد أيضًا أن مشاعر المرض ثقيلة وقاسية، فهى تفجر فى النفس طاقات هائلة من الألم والأسى والحزن والشجن»(١٤٢).

ويرى أحد علماء النفس أن الإحساس بقرب النهاية يتم على مراحل هى: «الإنكار ورفض الاعتراف بحقيقة أن مرضه قاتل. يأتى بعد الإنكار الغضب الشديد والشعور بعدم العدالة. الاكتئاب كمحاولة للتعبير عن الحزن والأسى للنفس. تقبل هادئ للموت كحقيقة قادمة، والتقبل الهادئ لا يعنى السعادة بالموت إنه يعنى ببساطة أنه لا فائدة من المقاومة وأن الوقت آن للراحة الدائمة»(١٤٣).

ولأن الشاعر معنى بمراقبة الأشياء وهى فى أوج حركتها، يختلف عن الإنسان العادى الذى لا يعير الأشياء اهتمامًا، لأنه لا يملك فلسفة خاصة حين تخلع الأشياء نفسها عليه، إنه الشاعر «قداس خصوصى فريد» له قانونه الخاص المطالع لقصائد (أوراق الغرفة ٨) يرى أنها تتبلور فى اتجاهين: اتجاه خاص ويشمل قصائد موتية، تكشف رؤى المصير الإنسانى وهى: ضد من؟

- زهور - السرير - الموت - ديسمبر - الطيور - الخيول - بكائية لصقر قريش، وقصائد انهيارية وهى التى تطرح الموت العام وأحيانًا يتداخل العام مع الخاص والعكس، لكنها ذات طابع خارج سياق التأمل الموتى وفلسفته المصير الإنسانى.

يكشف الموت عن وجهه فى أوراق الغرفة ٨ فى الوجه الأول من قصيدته «الجنوبى» حيث يبدو أمل دنقل متأملا وجه صديقه الذى يحقق شرعية صداقته من خلال إدمان الألم والمرض: فتكون بينهما الألفة والملازمة، فتبدأ القصيدة بالحديث عن علاقتهما معًا، علاقة الكيف والمفاجأة:

كان يسكن قلبى
وأسكن غرفته
نتقاسم نصف السرير،
ونصف الرغيف،
ونصف اللفافة،
والكتب المستعارة[١٤٤].

فالموت يمارس حضوره واحتشاده حتى أنه يشاركه فى نبضات الحياة/دقات قلبه، ويستسلم فى شىء من الأمن للإقامة فى خصوصيته/الغرفة، ثم تنشط حركيته وفاعليته ليكون معه فى نومه وزاده وتدخينه وقراءته، وتشير بنية الفعل (نتقاسم) إلى علاقة المشاركة المتكافئة، ثم يستخدم أمل تقنية التكرار لهذه المشاركة المتساوية: (نصف) التى ترددت ثلاث مرات يؤكد اجتياحية الموت ومشاركته وحضوره المتحرك. إنه يختلط بحياته اختلاطًا عميقًا،

مما يؤكد معرفة أمل بأنه لا مفر من حتمية الموت الاجتياحية، التى أصبحت يقينية.

وإذا كانت هذه صفات الموت المشارك والمتماهى مع الذات، التى أصبحت ترى العالم وفق هذه المشاركة، فإن للموت خصوصيته التى يؤكدها أمل دنقل من خلال البنى الدالة التى تشير إلى حضور له سمات تؤكد حياة الصعلكة والتمرد واللا اعتيادية، يقدم أمل صورة الموت التى تقترب من عالمه هو الشخصى من قدرة على التمرد والصعلكة والتمتع بمعطيات ليست عادية:

هجرته حبيبته فى الصباح فمزق شريانه فى المساء
لكنه بعد يومين مزق صورتها..
واندهش.
خاض حربين بين جنود المظلات
لم ينخدش
واستراح من الحرب..
عاد ليسكن بيتاً جديداً
ويكسب قوتاً جديداً
يدخن علبة تبغ بكاملها
ويجادل أصحابه حول أبخرة الشاى..
لكنه لا يطيل الزيارة[١٤٥].

إنه شخصية عدوانية، يمارس سلوكًا يتسم بالفجائية والمفارقة والرغبة فى كسر المطمئن، إنه لا يقنع إلا بالتدمير، هذا السمت الذى يراه «أحمد طه» موتًا لا منطقيًا، عبثًا يحاول أمل مفاجأتنا

بمجموعة من الجمل ذات الإيقاع النثرى الرتيب: خاض حربين بين جنود المظلات لم ينخدش - عاد ليسكن بيتًا جديدًا - يدخن علبة تبغ بكاملها - يجادل أصحابه - لم يصطحب أحدًا غير خف، غير أنه ينجح فى خلق وتوليد الدلالات، فإنه كثيرًا ما يمارس عملية «تخريبها» أو «قتلها»، خاصة عندما يلجأ فى نهاية القصيدة إلى اختزال معناها، وتفسير ما غمض من دلالاتها»[١٤٦].

يبدو الخلاف الجيلى واضحًا - إن صح التعبير - فى حكم أحمد طه، الخلاف بين توجهين: الأول: خطاب يعتمد أساسًا على الرؤية، التى يخلقها الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى خصوصًا أنه ينزع إلى الاتجاه الواقعى، وتشكيل الرؤية يأتى متجانسًا معها، أما الثانى: فهو خطاب يولى التكنيك/التشكيل الجمالى فى المقام الأول ورفع شعار (ليس المهم ما يقال، المهم كيف يقال)، إذن فهو خطاب جمالى يعتمد على التجريب والمغامرة اللغوية بكل معطياتها. ويقف من الموضوع أو المضمون موقف الرافض له الذى يؤثر الشكل الذى يحقق المضمون جماليًا.

أما رؤية أحمد طه للقصيدة وتقنياتها فإنها تعتمد على التصور الشخصى الذى يحتاج مراجعة فهو مثلا يؤكد أن أمل دنقل يحاول مفاجأتنا بمجموعة من الجمل ذات الإيقاع النثرى الرتيب، ثم يسوق أى (أحمد طه) مجموعة من الأسطر الشعرية ويطلق عليها جملا، فيتداخل معه مفهوم الجملة والسطر، يؤكد بها الإيقاع النثرى، ولست أدرى ماذا يقصد بالإيقاع؟ ثم ماذا يقصد بالإيقاع النثرى؟ فى الوقت الذى يؤكد فيه أن أمل لم ينجح فى توليد دلالات على الرغم من أن أمل يحقق فى كل سطر من الأسطر التى أوردها دالة جديدة يتمتع بها الموت بوصفه صعلوكًا له ملامحه الخاصة - كما

أن النص له قدرة الحركة بين يدى القارئ تؤكدها هذه الأسطر السالفة، بحيث لا يتراءى وجه واحد يمكن تحديده فى الموت. لقد استخدم أمل عنوان. القصيدة «وجه» مما يشير دلاليًا إلى وجه ذى ملامح خاصة، يتبلور من خلال السياق، ومن هذا المنعطف يمكن أن تتعدد الوجوه بتعدد القراء على الرغم من ملامحه النصية إلا أنه يظل فكرة لما يقول العنوان، ويتسم بالحركية كما يشير الجزء الأخير من القصيدة، إنه لا يقتنع بالإقامة فى بيت واحد، بل يسكن فى كل مرة بيتًا جديدًا ويكسب قوتًا جديدًا، الجدة إذن أهم معطياته والصراع مع الآخر وقصر الزيادة قانونه الخاص.

وتأتى قصيدة «ضد من؟» تمثيلا لفلسفة خاصة تجاه الحياة والموت/الوجود والعدم، فهى تؤكد أن الشاعر يلتقط لحظة خارج الزمن: إنه الزمن الخاص، الذى يرتقى فيه إلى حد الحضور فى الغياب، ليقتنص ذاته وهى مشتبكة بسياق آخر؛ لتقول إجابتها المضمرة فى التساؤل «ضد من»، أى أنها على يقين بالمعرفة. وتتكشف رؤية أمل من خلال ما يسمى بفلسفة الألوان: الأبيض والأسود، وتنشأ جدلية بين هذين اللونين وما يشيران إليه من دلالة الحياة والموت، والذات ترقب هذا الصراع وتكشف رؤيتها للعالم من خلالهما، يبدأ اللون الأبيض فى الانتشار، يمارس حضوره واحتشاده من خلال الثبات الذى يغلف رؤية العالم:

فى غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات
لون الأسرَّة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن،
كل هذا يشيع بقلبى الوهن
كل هذا البياض يذكرنى بالكفن(١٤٧).

يسيطر البياض/الحياة على معظم الدفقة، وتقوم الجمل الاسمية بوصفها بنى دالة بدور الاستحواذ والانتشار والسيطرة، حيث يغلف البياض كل عالم الشاعر فيما يسمى بالمنطقة الواقعة بين الحياة والموت/المرض من خلال المكان/غرف العمليات. وتقوم تقنية التكرار لمفردة الأبيض بكشف تجلى الحياة فى صورة أكثر حضورًا، يتراجع هذا الحضور مع البنية النصية، حيث ينقطع الخبر/أبيض، ويتراجع ليفسح المجال لاستقبال السواد/ الموت، كل هذا البياض ما هو إلا تمهيد لاستقبال النقيض السواد الذى يعادل الموت «إنه كل ما يوجد خارج الإنسان، وكل ما يميزه باعتباره مختلفًا عنه فى ظل التطور العام للطبيعة هو نقاط سلب للإنسان، وكل اصطدام بشجرة أو بحائط إنما هو ارتطام بالموت، أو بالحد، أو بنهاية الوجود. ولا يتعين على المرء أن يمشى فى مقبرة لكى يصبح واعيًا بنهايته، فكل موضوع خارج ذات المرء ينقل إليه هذه الرسالة، وكل دفعة فى ضلوعه وكل ضغط يتلقاه من خارجه هو تذكرة بالموت»(١٤٨).

الحياة نفسها – من خلال البياض – تدخل عن طريق الصراع فى الموت، فيؤكد أمل أن عالم الوجود الذى يمثله البياض يخلق

لديه رؤية تنحاز إلى الموت، فالبياض الذى يمارس سطوته يجعله فى لحظة يقينية - عن طريق التذكر - يعرف أنه ابتداء الموت/الكفن.

وإذا كان البياض الذى يزاحم الذات ويحاصرها فلماذا عند دخولها العدم/الموت يرتدى الآخرون السواد، فتبدأ الدفقة بهذا التساؤل:

فلماذا إذا مت..
يأتى المعزون متشحين
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد.
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد الزمن
ضد من..؟
ومتى القلب فى الخفقان - اطمأن؟![١٤٩].

لحظة الخروج من البياض/الحياة والدخول فى السواد/الموت ينتشر التساؤل الذى يؤكد يقين أمل بفكرة الموت والهلاك، ثم يقدم سؤالا عدميًا، عدمى الإجابة: (هل لون السواد .. هو لون النجاة من الموت) ثم يضع التساؤل على أداة الهلاك: الزمن، ويعقبه بتساؤل استنكارى يعكس مرارة داخلية، يشير إلى حتمية الموت، ومن هنا فإن «صدمة اللقاء مع الموت يمكن أن تجلب للمرء مراجعة لفهمه لانفصالية الحياة التى تؤدى به إلى الخلاص»[١٥٠].

وتعود جدلية العلاقة بين الذات - وهى ترغب فى كشف رؤيتها

للعالم - ولألوان الحياة والموت/الأبيض والسواد من خلال ديمومة حركية الذات وعلاقتها بالواقع، الذى يمارس تدميريته:

بين لونين: استقبل الأصدقاء
الذين يرون سريرى قبرًا
وحياتى دهرًا
وأرى فى العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن![١٥١].

لقد تبينت الذات خلاصها النهائى الذى ينحاز فى نهاية الدفقة إلى الموت بوصفه الحقيقة التى لا ريب فيها، من خلال إمكانية الحياة التى تخلت عنه، بل إنه فى موقع هوان العزيز نتيجة تراجع الحياة. «والإيمان بالحياة لا يمكن أن يظهر فى أقوى صورة إلا على أشلاء مثل هذه التجارب الأليمة التى تعانى مرارة الألم واليأس والشقاء»[١٥٢].

وفى قصيدة «زهور» يقدم أمل حالة شعرية تتسم بالفيض الدلالى، وتطرح فلسفة الفناء، والدراسة تتفق مع رؤية أحد النقاد فى تحليله لهذه القصيدة حيث يصرح بقوله: «تبدو هذه القصيدة لأول وهلة بسيطة الشكل والمعانى.. ولعل أول ظاهرة يصادفها الناقد فى قصيدة «زهور» هى بساطة اللغة وضآلة الصفات. بمعنى أن الأسلوب يمثل فعلا أسلوبيًا غير معقد. وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالى بطريق مباشر، بمعنى أن القارئ للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه إزاء معنى صريح ومباشر»[١٥٣].

تقوم الذات بفاعلية الاكتشاف من خلال فعل الرؤية فى الجزء الأول من القصيدة، حيث تدخل الذات جدلية لحظة التراجع والتدمير، لحظة التماهى والدخول فى بدايات الغياب/الفناء:

وسلال من الورد،
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها فى بطاقة(١٥٤).

تؤكد الذات وعيها بالمشاركة ووعيها بالزمنية/اللحظية فى طور جديد من أطوار علاقة الصراع بين الحياة والموت من خلال استخدام فعل يعتمد على دقة الملاحظة وسرعتها والرؤية المؤقتة (ألمحها) بوصفه فعلا دالا، يمهد لانتشار اللحظية فى القصيدة وفاعلية الزمن بوصفه أداة هلاك.

وتتحول لحظة الرؤية عند أمل دنقل إلى تأمل واستبطان وجود خاص تمارسه الزهور، التى تتخلى عن صمتها وتدخل فى جدلية مع ذات الشاعر حين يرصد ملامح التدمير/الموت وهى تعترى عالمها لتواجه مصيرها المنكسر وهى ترصد حاله:

تتحدث لى الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت - دهشة -
لحظة القطف
لحظة القصف
لحظة إعدامها فى الخميلة!

تتحدث لى..
أنها سقطت من على عرشها فى البساتين
ثم أفاقت على عرضها فى زجاج الدكاكين، أو بين أيدى المنادين،
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدث لى..
كيف جاءت إلىَّ..
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كى تتمنى لى العمر!
وهى تجود بأنفاسها الأخيرة!![١٥٥].

يتكشف من خلال التراكيب بوصفها بنى دالة على التعاطف، فالفعل (تتحدث لى) يكشف الشعور بالهوان والضعف المماثل لضعف الذات المتحدث إليها، وشعورها بأن تواجه المصير نفسه، بل إن محتضرًا يجود بنفسه ليضع لحظة مبهجة لمحتضر مثله، والزهرات التى اتصفت بـ«الجميلة» لها قدرة الفاعلية، فهى تمارس حضورًا ما، فتصبح متحدثة والذات متحدثًا إليها، تخلق ملامح إنسانية من خلال الصفات التى خلعها عليها الشاعر.

إن الحياة بالنسبة للذات والزهرات حياة لحظة وهذا ما تكشفه تقنية التكرار لمفردة (لحظة) التى تجعل الحياة تتصارع مع الموت؛ ولذا أضيفت إلى التدمير: (القطف - القصف - إعدام) فى الوقت الذى تعانى فيه الذات من فاعلية التدمير، فتقع فى منطقة غياب أشبه بالموت: بين إغفاءة وإفاقة.

وفى نهاية الدفقة تتجلى ثنائية/جدلية بين الحياة والموت من

خلال فعل الزهرات وهى تدخل مرحلة الاحتضار الأخيرة «تتمنى العمر» وفى الوقت نفسه «تجود بأنفاسها الأخيرة»، فالجملة الأولى تتجه نحو الحياة والثانية فى اتجاه الموت «تحمل هذه الثنائية ما يمكن اعتباره سخرية مرة!! إذ تجىء تمنيات الحياة من خلال الموت»[١٥٦].

استخدم أمل ظاهرة التجسيم فى هذه الدفقة حيث سيطرت المعطيات الإنسانية على ملامحها، فخلع على الزهرات صفات بشرية مثل: (تتحدث لى ـ وأعينها اتسعت – سقطت – أفاقت – كيف جاءت – تجود بأنفاسها الأخيرة) ليعطى إحساسًا بالتماهى والتشابه والمماثلة بينه وبين الزهرات فى معاناتها وذبولها واحتشادها بالموت.

ويستمر الشعور بالمشاركة بين الزهرات وذاته من خلال التجسيم الذى يكشف لحظة المواجهة مع الموت والاستسلام للمصير الحتمى، المفروض عن طريق قوة تدميرية، لا يصلح معها الرفض أو الاحتجاج. فكلاهما: الزهرات والشاعر يدخلان مرحلة الذبول التام، والحياة اللحظية يشير بقوله:

كل باقة
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلى - بالكاد - ثانية.. ثانية
وعلى صدرها حملت - راضية..
اسم قاتلها فى بطاقة[١٥٧].

تتنامى التجربة من خلال علاقتها بالزمن، وتتطور فى اتجاه يبدأ

بالحياة نحو الموت، فالشاعر فى بداية القصيدة/لحظة تأمله الزهرات لم يدخل طور التلف، ولم يعتره العطب التام/الذبول: (كل باقة بين إغماءة وإفاقة) لتصبح فى نهاية القصيدة - حيث مارس التدمير سطوته -: (كل باقة بين إغماءة وإفاقة)، هذه الثنائية التى حرص عليها الشاعر طوال قصيدته مما يشير دلاليًا إلى الاتحاد بالأشياء والامتزاج والانفصال فى آن، خصوصًا بالكائنات الحية التى تواجه المصير نفسه، ويعتريها التحول كالزهور «إن الزهور الصناعية تظل محتفظة على الدوام بألوانها، دون أن يطرأ عليها التحول أو الذبول ولكن هذه الزهور الصناعية تظل على الدوام عديمة الرائحة، دائمة الجفاف، لأنها لا تتمتع بأية حياة»[١٥٨].

يقوم السطر الشعرى - من خلال بنيته - (تتنفس مثلى - بالكاد- ثانية ثانية (حالة التماثل والامتزاج، فالفعل «تتنفس» يشير إلى أهم مقومات الحياة، التى بدت فى الانهيار من خلال اتحادها باللحظية الزمن المؤقت: ثانية.. ثانية، وتقنية التكرار فى هذا السياق تقود دلاليًا إلى قصر الفترة التى تتحرك فى ظلها الحياة.

وتقوم الثانية فى خطاب أمل دنقل عمومًا بدور الطقس الذى يتولد من خلال بنية الحالة، فلم تكن القافية لديه عملا زخرفيًا لمجرد المتعة الشكلية المقصودة لذاتها، ولكنها تأتى عفوية تستند عليها الحالة الشعرية فى حركتها وتناميها وتحققها. أما القافية فى قصيدة زهور فتكون الطقس الموتى، الضعيف الساكن، فالصوت يحقق دلاليًا مع اندماجه مع مجموع البنى النصية رائحة الموت وملمسه وطعمه، فالهاء الساكنة تؤكد أن موتًا ما يحدث آن خروج الصوت الذى يركن إلى السكونية/الموت.

وفى ظل هذا التأمل الخاص فى المصير/الفناء بوصفه النهاية

الحتمية لكل كائن. يشير زكريا إبراهيم إلى هذه الرؤية بقوله: «إذا قيل إن الزهرات اليافعة فى الحديقة الجميلة – وإن كُتب عليها أن تذوى بعد حين – لهى أجمل بكثير من الزهرات الذابلة فى المرعى الجاف – وإن قدر لها أن تبقى أبد الآبدين – كان ردنا أن «النضارة الخالدة» هى بلا شك أفضل من هذه وتلك! والظاهر أن الموجود البشرى لا يستطيع أن يحيا على «البدائل» فإنه يريد الحياة، ويريد الأبدية، أو هو يريد «الحياة الأبدية» التى لا تعرف التناهى أو الانتهاء أو الفناء!»(١٥٩).

يبدو أن الإنسان فى لحظات مرضه يؤسس علاقات خاصة مع الأشياء من حوله، تعتمد هذه العلاقات على التماثل والامتزاج، إنه شعور المشاركة، وإن الإنسان إنما هو جزء يتداخل مع أجزاء أخرى، وحين يتسرب إليه الوهن والذبول فإنه يرى أن الذبول يعترى كل الأشياء من حوله، وتصبح شهوته للحياة مصابة بالعطب تارة والنضارة تارة أخرى. و«الحياة عندنا هى مصدر كل القيم، ونحن نختبر كل يوم ما فى الحياة من وهن وضعف وانحلال وشيخوخة وفناء، ولكننا مع ذلك لا نملك سوى أن نعبر عن إيماننا بالحياة؟ فى شتى أفعالنا، ونوازعنا وعواطفنا، حتى فى خوفنا من الموت! أليس الخوف من الموت هو مجرد تشبث بتلك القيمة المطلقة التى هى الحياة؟ حياتنا الفانية الضعيفة التى هى عندنا كل شىء»(١٦٠).

لقد تكشفت سلطة المشاركة بين ذات الشاعر والأشياء من حوله رغبة فى كشف رؤيتها للعالم، فإذا كانت الزهور تمثل عالم دنقل فى مرحلته الأخيرة، فإنه يكشف فى قصيدته: «سرير» علاقة يتراءى الموت فى كل معطياتها، حيث يتأمل العلاقة بين السرير وبينه، فالتماثل والمشاركة أصبحتا قانون الرؤية المركزية فى غرفة المرض

حيث كل الأشياء من حوله تلفت انتباهه، تثيره، وتحرك فى داخله فلسفة خاصة، هذا ما يؤكده أمل بقوله: «إن أقل الأشياء هنا أصبحت تثير مشاعرى مثل باقات الورد التى كان يحملها الأصدقاء.. النظرة فى عينى الإنسان كانت تأخذ فى مشاعرى تفسيرات عديدة.. كلمة التشجيع.. إن الكلمات والأشياء تأخذ أبعادًا كثيرة وجديدة أيضًا فى فترة المرض نتيجة لحاسية المريض تجاه العالم والأشياء.. لذلك أعتقد أن القصائد التى كتبتها فى هذه الغرفة كانت ملتصقة أشد الالتصاق بوجدانى لم يكن هناك مجال لما يمكن أن يسمى فى النقد الأدبى بالمعادل الموضوعى. يعنى أن أحس بالأشياء من خارجها ثم أستبطنها من الداخل.. كان الاستبطان هنا داخليّا ثم البحث عن ثوب لهذه الأشياء وتجسيدًا لها»[١٦١].

وإذا كانت الحياة تدخل فى ثنائية مع الموت، فإن معطياتهما النصية تدخل فى ثنائية كذلك: الوهم والحقيقة وهما ما يشكلان تجربة قصيدة «سرير»:

أوهمونى بأن السرير سريرى!
أن قارب «رع»
سوف يحملنى عبر نهر الأفاعى
لأولد فى الصبح ثانية.. إن سطع
وفوق الورق المصقول
وضعوا رقمى دون اسم
وضعوا تذكرة الدم
واسم المرض المجهول[١٦٢].

الإحساس بالضياع والفناء يرسمان ملامح الرؤية، حيث تتوحد الذات بالموضوع (سريرى)، وجملة (أوهمونى) تقودنا إلى الشك وفقدان اليقين، ومحاولة تضليل العالم/الآخر للذات وهى فى مرحلة لحظية، تحاول أن تكتشف حقيقتها التى دخلت فى الغياب (وضعوا رقمى دون اسم) فى الوقت الذى يمارس فيه المرض احتشاده وسطوته، فهو يتمتع بقدرة خارقة على الحركة والاحتواء، لأن الدواء لا يفيد معه وملامحه غير واضحة: (المرض المجهول).

وحين تصبح علاقة المشاركة مرضية التى توطدت من خلال التكرارية، يتحول الوهم بكل معطياته إلى ما يسمى بالوهم الممكن أو الوهم الحقيقة. وعلى الذات فى هذه الحالة أن تستشرف مصيرها من خلال هذه العلاقة الجديدة:

أوهمونى فصدقت..
(هذا السرير
ظننى - مثله - فاقد الروح
فالتصقت بى أضلاعه
والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس!)(١٦٣).

لم تزل الذات تكشف أوراقها من خلال عنصر المشاركة والمماثلة مع الأشياء المحيطة بها/السرير، حين تحول الوهم إلى حقيقة: (أوهمونى فصدقت)، ثم يخلع أمل على السرير صفات المغايرة والمماثلة فى آن، فالسرير فاقد الروح أما الذات فلم تزل تتمتع بحضورها فى إطار الجسد، ولكن هذه المغايرة سرعان ما تستجيب لحالة الامتزاج والتوحد: (التصقت بى أضلاعه والجماد يضم الجماد)

ويعلن أمل مرحلة التأسيس/الامتزاج التام التى تتحرك فى اتجاه:

صرت أنا والسرير..
جسداً واحداً.. فى انتظار المصير![١٦٤].

القناعة بالموت تأتى عبر رحلة الملازمة والتعود مع المرض، الذى يناوش الذات فى كل لحظة فيحرمها متعة حضورها الأليف، و«الواقع أنه ليس أقسى على نفس الإنسان من أن يشعر بالفناء سينسحب عليه، فلا تبقى سوى جيفة عفنة تنهشها الديدان! ولم تظهر لدى البشر «فكرة الخلود» إلا أنهم لم يستطيعوا أن يرضوا لأنفسهم مثل هذا المصير الدرامى الأليم أفنحن نخاف من الموت لأننا نريد أن يكون كل ما فى الموت موتًا، أو لأننا لا نريد للعدم أن يكون هو نهاية مصيرنا البشرى»[١٦٥].

انتظار المصير الذى يؤكده دنقل لم يكن قناعة بالموت واستسلامًا له، على الرغم من الاعتراف الواضح، ولكنه / فى الوقت نفسه / رفض للموت.

يتمتع الموت بصور مختلفة فى قصائد المصير الإنسانى فى (الغرفة٨)، فهو طفل يمارس سلوكه الطفولى الساذج والتدمير فى آن، كما فى قصيدته (الموت)، ويستخدم أمل آلية الاستدعاء، التى تعتمد على تقنية التحالف فى توظيفها، حيث جعل أمل الموت الذى يمسك بنبلة أو سهم (كيوبيد) إله الحب، الذى يصيب السابلة بسهامه ليؤكد إحساسهم بالحياة، أما الطفل أمل فيمارس قهره وسطوته فيصيب المارة ليقتلهم، إن أمل «يعيد تنظيم الذاكرة وكتابتها الإنسانية بحيث يتم تفسير مفرداتها كتجليات للموت،

بحيث تتم وحشية الموت بهذا الطفل اللاهى، يعنى هذا أن الموت عبث محض، وبالتالى فحياة الإنسان هى الأخرى عبث، طالما خضعت لقانون الصدفة واللامنطقية»(١٦٦).

يتضح الموت/الطفل بمعطياته الفعلية حين يقول:

فى الميادين يجلس
يطلق - كالطفل - نبلته بالحصى..
فيصيب بها من يصيب من السابلة!(١٦٧).

أصبح الموت عند أمل يتحرك فى كل الاتجاهات يمارس عادته اليومية، وقهره ضد من وقع فى شركه، إنه الطفل الذى يعبث بمصائر الناس دون أن يكترث بفعله ولذا تلح على أمل فكرة تصويره بالطفل فى أكثر من موضع، ليضيف إلى ملامحه الاعتباطية والفوضوية، ففى قصيدة (وجه) من قصيدة الجنوبى تأتى الصورة نفسها/الطفل للموت:

عاد كما كان طفلا
يشاركنى فى سريرى
وفى كسرة الخبز والتبغ
لكنه لا يشاركنى فى المرارة!(١٦٨).

ويمارس الموت هوايته فى قصيدة «لعبة النهاية»/(الموت) غير آبه بنتائج حركيته، ونشاطه يمتد فى كل الاتجاهات، فيذهب للبحر تارة، ليصطاد من علقوا فى أحابيله الشائكة وتارة للبساتين، يتسلل خلسة ليجهز على المورق والمثمر:

يتوجه للبحر
فى ساعة المد:
يطرح فى الماء سنارة الصيد،
ثم يعود ليكتب أسماء من علقوا
فى أحابيله القاتلة!
لا يحب البساتين..
لكنه يتسلل من سورها المتآكل،
يضع تاجًا:
جواهره.. الثمر المتعفن
إكليله.. الورق المتغضن،
يلبسه فوق طوق الزهور
الخريفية
الذابلة!(١٦٩).

يتحد الموت بوسائله التدميرية/البحر فى زمن الهلاك: ساعة المد، ليفرض وجوده، ولكنه حين يلج الأشياء الجميلة اليانعة التى لا يحبها ولا يتركها دون تلف، يتخفى خلسة: حتى يحث بها ما يشاء، ويطرح الفعل «يتسلل» بوصفه بنية دالة كنهه/هويته. اللصوصى، الذى يسرق الأشياء فى غيبة أصحابها، فيجهل الناس حدوثه كما يشير بسكال بقوله: «إن كل ما أعرفه هو أنه لا بد لى من أن أموت عما قريب، ولكننى لا أجهل شيئًا قدر ما أجهل هذا الموت الذى ليس لى عليه يدان»(١٧٠).

وللموت قدرة خارقة على التحول والصيرورة، هذا ما جعل أمل دنقل يتأمل وجوهه التدميرية المتعددة، فالموت يتحول أفعى، تمارس

سطوتها على الحياة، وتسلب المحبين حياتهم وزمنهم الخاص، إنه يفصل قلبين ممتزجين بالحب، وينسل بينهما، حتى ينفث سمه فى موضع القلب، وتكون النتيجة الحتمية الفقد والهلاك للفتى الذى يرسم ملامح الحياة للفتاة الحالمة، وأمام هذه الفاجعة التى يحققها الموت يسود الصمت والذعر عالم هذه الفتاة.

وفى الدفقة الأخيرة «من القصيدة» يقوم الموت بدور ضدى لهويته، فهو الذى يقوم بتمريض المريض/الشاعر فيقدم له الدواء آن احتياجه إليه:

أمس فاجأته واقفاً بجوار سريرى
ممسكًا - بيد - كوب ماء
ويد - بحبوب الدواء
فتناولتها..!
كان مبتسمًا
وأنا كنت مستسلمًا
لمصيرى!![١٧١].

على الرغم من مصادقته للموت فى الدفقة السابقة وإحساسه بالتوقع، إلا أنه فى الدفقة الأخيرة لم يفجأه الموت، ولم يتسلل إليه خلسة، بل إن الشاعر هو الذى فاجأ الموت (فاجأته)، وقناعة أمل بالنهاية الحتمية، وعدم قدرته على المناوشة أو الرفض تبدو واضحة من خلال قبول العرض الذى قدمه الموت: كوب ماء - حبوب الدواء، والرضا والاستسلام يطرحهما الفعل (فتناولتها). ثم تدخل الذات فى جدلية تعتمد على ثنائية الفعل والموقف:

كان = وانا كنت مستسلمًا لمصيرى.

لقد عرف أمل دنقل الحياة التى تسير إلى الموت «تبًا لحياة لا تنتهى بالموت» كما يقول إيكتاتوس[١٧٢].

لقد ساعدته تجربة المرض العضال على اكتشاف علاقات خاصة مع الأشياء التى تعتمد فى صميمها على المماثلة والمشاركة، فهو يستشرف الموت ويتشوق إليه، ولا يرى شيئًا إلاه، لم يجزع منه ولم يطرح تصوره للعالم من خلال انهزامه وانكساره، كان يعرف أنه منذور للموت منذ البداية، لكنه لم ينزو فى ركن قصى؛ يجتر أحزانه، يعتصره الألم والإحباط، كما أنه لم ينس أو يتناسى الموت، فلا مفر منه، وليس لدينا ما يعيننا على تجاوزه أو الانسلاخ عنه «نحن نشعر بأنه ليس فى وسعنا أن نقوم ببعض الاحتياطات لتفادى الموت، أو أن نتخذ بعض الإجراءات للتحامى بأنفسنا عن الفناء:

لأن الموت ليس هو المرض أو العدوى أو غير ذلك»[١٧٣].

لهذا كان حرص أمل على الحياة ومعطياتها كبيرًا مطبقًا قانون (احرص على الموت توهب لك الحياة) وهذا ما جعله يرفض فكرة المقايضة فى الثأر، بل كان مطلبه الوحيد لتحقيق مبدأ العدالة فى الأرض.

هذا الموقف الذى يأخذ شكل المواجهة ويطرح فلسفة لا انهزامية مع الموت هو الذى حدا بالدراسة إلى التوسع مع عالم أمل أكثر من السياب ودرويش فالرضا بالموت والخوف منه عند السياب أخذ وتيرة واحدة، أما درويش فتأمل الموت عنده يختلف لأنه غير مهيأ لهذه النهاية بعد. ولم تتوافر له أدواتها/المرض مثلا.

الهوامش:

١ - صلاح عبد الصبور: حتى نقهر الموت، بيروت: دار الطليعة ١٩٦٦، ص ٥.
٢ - د. طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث ١٩٩٥ ص ٤٩.
٣ - أ. م. بوشنسكى: الفلسفة المعاصرة فى أوربا، ترجمة د. عزت قرنى، عالم المعرفة، ١٦٥، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٢٧٩.
٤ - السابق ص ٢٧٨.
٥ - هانز ميرهوف: الزمن فى الأدب، ترجمة د. أسعد رزق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢، ص ٧٩.
٦ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة: القاهرة: مكتبة مصر، د.ت، ص ١٦٠.
٧ - د. زكريا إبراهيم: تأملات وجودية، بيروت: دار الآداب ١٩٦٢، ط١، ص١٦١.
٨ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٦٠.
٩ - السابق ص ١٧٠ - ١٧١.
١٠ - إدوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ١٩٩٩، ص ٤٥٨.
١١ - السابق ص ٤٥١.
١٢ - نازك الملائكة: قضايا الشعر العربى المعاصر، بيروت: ١٩٧٤، ص ٣٠٥.
١٣ - روسترفور هاملتون: الشعر والتأمل، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى، ص ٢٠٨.
١٤ - د. طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى ص ٢٤.
١٥ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٣٩.
١٦ - السابق، ص ٣٦٥.
١٧ - نقلا عن: نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٨، يناير ٢٠٠٠، ص ٣٣٧.
١٨ - نقلا عن: زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٧٤.

١٩ – د. طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى، ص ١١.
٢٠ – السابق، ص ١٢.
٢١ – السابق، ص ٥٥.
٢٢ – د. الطاهر أحمد مكى: فى الأدب المقارن، القاهرة: دار المعارف ١٩٩٧، ط٣، ص ٤٦.
٢٣ – د. طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى، ص ٧٤.
٢٤ – السابق، ص ٧٧.
٢٥ – چاك شورون، الموت فى الفكر الغربى، ترجمة كامل يوسف حسن، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٩٨٤، ص١٦٧.
٢٦ – جابر عصفور، تقديم الأعمال الكاملة لأمل دنقل، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص ١٢.
٢٧ – السابق.
٢٨ – إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع ١٩٩٢، ط٢، ص ٨٧.
٢٩ – د. عبدالكريم حسن: الموضوعية البنيوية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣، ص ٩٩.
٣٠ – ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة ١٩٩٧، م٢، ص ٣٦ – ٣٧،
٣١ – ناجى علوش: مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، بيروت: دار العودة ١٩٩٧، م١، ص م م – ن ن.
٣٢ – ديوان السياب م١، ص ١٧٨.
٣٣ – السابق ص ١٩٧ – ١٩٨.
٣٤ – راجع: عبد الجبار عباس: السياب، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، د.ت، ص ٨٣.
٣٥ – السابق.
٣٦ – ديوان السياب م١، ص ٤٤٧.
٣٧ – د. خالد على مصطفى: الشعر الفلسطينى الحديث، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ص ١٨٩.
٣٨ – ديوان محمود درويش م٢، ص ٢٥٧.
٣٩ – السابق ص ٢٧١.

٤٠ – د. محمد فكرى الجزار: الخطاب الشعرى عند محمود درويش، ص٢٣٩.
٤١ – د. جابر عصفور: مقدمة الأعمال الكاملة لأمل دنقل، ص ١١ – ١٢.
٤٢ – أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٨٥.
٤٣ – ألبير كامو: الإنسان المتمرد، ص ١٣٩.
٤٤ – أمل دنقل الأعمال الكاملة ص ١١٠.
٤٥ – نسيم مجلى أمير شعراء الرفض، أمل دنقل، القاهر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية.
٤٦ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٠ – ١١١.
٤٧ – د. زكريا إبراهيم: تأملات وجودية، ص ١٠٩.
٤٨ – د. جابر عصفور: مقدمة الأعمال الكاملة لأمل دنقل، ص ١٠.
٤٩ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٢ – ١١٣.
٥٠ – إريك فروم نقلا عن: زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٦٨.
٥١ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٧٧.
٥٢ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٤.
٥٣ – السابق ص ١١٤ – ١١٥.
٥٤ – نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ٧٣.
٥٥ – د. جابر عصفور: مقدمة الأعمال الكاملة لأمل دنقل.
٥٦ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢١.
٥٧ – السابق ص ١٢١ – ١٢٢.
٥٨ – د. مصطفى الضبع: تقنيات الواقع فى شعر أمل دنقل، ص ١٥.
٥٩ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٢٢.
٦٠ – السابق ص ١٢٣.
٦١ – السابق ص ١٢٥.
٦٢ – السابق ص ١٦٣.
٦٣ – السابق ص ١٧٢.
٦٤ – إنجيل متى: أصحاح ٢٦ – ٣٩.
٦٥ – نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ٨٧.
٦٦ – السابق.
٦٧ – أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٧٤ – ١٧٥.
٦٨ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٦٢.

٦٩ - السابق ص ١٦٥.

٧٠ - د. طلعت أبو العزم الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى، ص ٧٧.

٧١ - عبد الجبار عباس: السياب، ص ١٤٧.

٧٢ - السابق ص ٢١٧.

٧٣ - ديوان بدر شاكر السياب، م١، ٤٧٦.

٧٤ - ديوان السياب م١، ص ٤٧٩.

٧٥ - عبد الجبار عباس: السياب، ص ٥٦.

٧٦ - ديوان السياب، ص ٤٤٣.

٧٧ - السابق.

٧٨ - السابق ص ٣٤٢ - ٣٤٣.

٧٩ - عبد الجبار عباس: السياب، ص ٥٦ - ٥٧.

٨٠ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٢٣٠.

٨١ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٤.

٨٢ - السابق ص ١٧٨.

٨٣ - السابق ص ١٧٩.

٨٤ - د. طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى، ص ٧٧.

٨٥ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١١٤.

٨٦ - نسيم مجلى: أمير شعراء الرفض، ص ١٦٠.

٨٧ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٧٢.

٨٨ - السابق ص ٢٧٣.

٨٩ - السياب، «هامش المومس العمياء»، الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢.

٩٠ - عيسى بلاطة: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ٨٠.

٩١ - ديوان بدر شاكر السياب، م١، ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

٩٢ - السابق.

٩٣- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٨٧.

٩٤ - السابق ص ٣٨٧ - ٣٨٨.

٩٥ - السابق ص ٣٨٨.

٩٦ - السابق ص ٣٨٩.

٩٧ - السابق ص ٣٨٩ - ٣٩٠.

٩٨ - السابق ص ٣٩٠.

٩٩ - السابق - ص ٣٩١.
١٠٠ - السابق ص ٣٩٢.
١٠١ - د. طه وادى: الزمن الشعرى فى قصيدة الخيول، مجلة إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى أكتوبر ١٩٨٣، ص ٦٦.
١٠٢- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٩٢.
١٠٣ - أحمد طه: قراءة النهاية، إبداع، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٤٠.
١٠٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٣٣.
١٠٥ - السابق ص ٣٤٤.
١٠٦ - السابق ص ٣٦٤ - ٣٦٥.
١٠٧ - أحمد طه: قراءة النهاية، ص ٣٦.
١٠٨ - نقلا عن زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١١٣.
١٠٩ - السابق ص ١٣٠.
١١٠ - د. عبدالكريم حسن: الموضوعية البنيوية، ص ٥١.
١١١ - السياب، قيثارة الريح، الأعمال الكاملة، ص ٣١٦.
١١٢ - السابق ص ٣١٧.
١١٣ - د. عبدالكريم حسن الموضوعية البنيوية، ص ٢٧٤.
١١٤- السياب: الأعمال الكاملة، ص ٢٣٥.
١١٥ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١١٧.
١١٦ - السياب ص ٤٦٧.
١١٧ - ديوان محمود درويش، المجلد الثانى، ص ٥٤٢ - ٥٤٣.
١١٨ - السابق ص ٢٦٦.
١١٩ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٢٧.
١٢٠ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٢٦٤.
١٢١ - ديوان محمود درويش، م١، ص ٢٩٤.
١٢٢ - فؤاد زكريا: مشكلة الحياة، ص ١٢٥.
١٢٣- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٤٢.
١٢٤ - السابق ص ١٥٢.
١٢٥ - عبدالجبار عباس: السياب، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، د.ت ص ٢١٨.
١٢٦ - د. زكريا إبراهيم: تأملات وجودية، ص ١٠٩.

١٢٧ - عبدالجبار عباس، السياب، ص ٢٣٥.
١٢٨ - السياب، الأعمال الكاملة، ص ٤٤٧.
١٢٩ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص ١١١.
١٣٠ - السياب، الأعمال الكاملة، ص ٤٧٠.
١٣١ - السابق، ص ٢٣٧.
١٣٢ - السابق.
١٣٣ - ديوان محمود درويش. م٢، ص ٨١.
١٣٤ - السابق.
١٣٥ - السابق م١، ص ٣٢١.
١٣٦ - السابق، ص ٢٩٤.
١٣٧ - أمل دنقل، أحاديث أمل دنقل، ص ٩.
١٣٨ - أحمد طه: قراءة النهاية، إبداع، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٤٠.
١٣٩ - طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى. ص ١٥١.
١٤٠ - أمل دنقل: أحاديث أمل دنقل، ص ١٦٣.
١٤١ - السابق ص ١٦٥ - ١٦٦.
١٤٢ - طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى. ص ١٥١.
١٤٣ - د. عبد الستار إبراهيم: الإنسان وعلم النفس، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٨٦، فبراير ١٩٨٥، ص ١٦٠ - ١٦١.
١٤٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٢.
١٤٥ - السابق ص ٣٦٢ - ٣٦٣.
١٤٦ - أحمد طه، قراءة النهاية، ص ٤١.
١٤٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٨.
١٤٨ - چاك شورون، الموت فى الفكر الغربى، ص ١٩٩.
١٤٩- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٨ - ٣٦٩.
١٥٠ - چيمس ب. كارس: الموت والوجود، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٨، ص ٢٠١.
١٥١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٩.
١٥٢ - د. زكريا إبراهيم: تأملات وجودية، ص ١١١.
١٥٣ - د. فدوى مالطى - دجلاس، قراءة فى قصيدة زهور، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٨٠.

١٥٤- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧١.
١٥٥ - السابق ص ٣٧٠ - ٣٧١.
١٥٦ - د. فدوى مالطى - دجلاس، قراءة فى قصيدة زهور، ص ٨٣.
١٥٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧١.
١٥٨ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٧٥.
١٥٩ - السابق ص ٧٦.
١٦٠ - A. Guy' "Unamuno" P. U.F p. 40
١٦١ - أمل دنقل: أحاديث أمل دنقل، ص ١٦٤.
١٦٢- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧٢.
١٦٣ - السابق ص ٣٧٢ - ٣٧٣.
١٦٤ - السابق ص ٣٧٣.
١٦٥ - د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، ص ١٧٠.
١٦٦ - أحمد طه، قراءة النهاية، ص ٤٢.
١٦٧- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧٥.
١٦٨ - السابق ٣٦٥ - ٣٦٦.
١٦٩ - السابق ص ٣٧٥ - ٣٧٦.
١٧٠ - نقلا عن زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٧٠.
١٧١- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧٧.
١٧٢ - نقلا عن زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٧٤.
١٧٣ - نقلا عن زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص ١٦٣.

المصادر والمراجع

- الكتاب المقدس

أولا - المصادر:

١ - أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة، مدبولى ١٩٨٥، ط٢، الأعمال الشعرية الكاملة القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨.
٢ - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر، بيروت: دار العودة ١٩٩٧م٢.
٣ - محمود درويش: ديوان محمود درويش م٢، ط١ بيروت: دار العودة ١٩٩٤.

ثانيًا - المراجع:

١ - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع ١٩٩٢، ط٢.
٢ - إدوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ١٩٩٩.
٣ - ألبير كامو: الإنسان المتمرد.
٤ - أ. م. بوشنسكى: الفلسفة المعاصرة فى أوربا، ترجمة د. عزت قرنى، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢، عالم المعرفة (١٦٥).
٥ - چاك شورون، الموت فى الفكر الغربى، ترجمة كامل يوسف حسن، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ١٩٨٤.
٦ - چيمس ب. كارس: الموت والوجود، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٨.
٧ - د. خالد على مصطفى: الشعر الفلسطينى الحديث، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.
٨ - روسترفور هاملتون: الشعر والتأمل، ترجمة د. محمد مصطفى بدوى.
٩ - د. زكريا إبراهيم: تأملات وجودية، بيروت: دار الآداب ط١، ١٩٦٢.
١٠ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، القاهرة: مكتبة مصر. د.ت.

١١ - د. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، القاهرة: مكتبة مصر. د.ت.
١٢ - صلاح عبد الصبور: حتى نقهر الموت، بيروت: دار الطليعة ١٩٦٦.
١٣ - د. الطاهر أحمد مكى: فى الأدب المقارن، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٩٧.
١٤ - طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث، ١٩٩٥.
١٥ - عبد الجبار عباس: السياب، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، د.ت.
١٦ - د. عبد الستار إبراهيم: الإنسان وعلم النفس، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٨٦، فبراير ١٩٨٥.
١٧ - د. عبدالكريم حسن: الموضوعية البنيوية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣.
١٨ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
١٩ - د. محمد فكرى الجزار: الخطاب الشعرى عند محمود درويش، القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١.
٢٠ - د. مصطفى الضبع: تقنيات الواقع فى شعر أمل دنقل، القاهرة: طبعة خاصة د.ت
٢١ - ناجى علوش: مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، بيروت دار العودة، ١٩٩٧.
٢٢ - نازك الملائكة: قضايا الشعر العربى المعاصر، بيروت، دار العودة ١٩٧٤.
٢٣ - نازك الملائكة: سيكولوچية الشعر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٨، يناير ٢٠٠٠.
٢٤ - هانز ميرهوف: الزمن فى الأدب، ترجمة د. أحمد رزق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢.

فهرس

المـؤلف

- د. عبد الناصر عبد الحميد هلال (عبد الناصر هلال).
- أستاذ مساعد للنقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان.
- عضو اتحاد الكُتَّاب.
- فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب لعام ٢٠٠٢ فى التراجم الأدبية عن كتاب «لويس عوض» سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فاز بأفضل كتاب نقدى فى مسابقة الثقافة الجماهيرية على مستوى الجمهورية عن كتاب: (الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر فى شعر أمل دنقل) إقليم القاهرة ٢٠٠٣.
- يشارك فى المؤتمرات الأدبية والثقافية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية.

صدر له:

- **ظواهر أسلوبية فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة** - المطبعة الحديثة، ١٩٩٧.
- **الحضور والحضور المضاد - دراسة فى المسرح الشعرى الحديث**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠٠٠.
- **لويس عوض** (سلسلة نقاد الأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- **الانفصال والاتصال، ثنائية المدنية والثأر فى شعر أمل دنقل**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة، ٢٠٠٣.
- **خطاب الجسد فى شعر الحداثة**، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.
- **تجليات الموت فى الشعر العربى المعاصر**، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.

إبداع:

- **الخروج واشتعال سوسنة**، ديوان شعر - الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- **كلما مرت على دمى ارتبكت**، إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى، ٢٠٠٠.
- **امرأة يروق لها البحر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إصدارات أدبية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع:

- **آليات السرد فى الخطاب الشعرى المعاصر.**
- **الالتفات النصى فى الشعر العربى المعاصر.**
- **قراءات فى الشعر العربى الحديث.**